MICHELANGIOLO BUONARROTI

MICHELANGIOLO BUONARROTI

RICORDO

AL POPOLO ITALIANO

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE
—
1875

AVVERTENZA DELL' EDITORE

Alle dotte e voluminose pubblicazioni apprestate dal Comitato Promotore del quarto Centenario dalla nascita del divino MICHELANGIOLO, *e anche da privati cittadini, mi parve bello unir questa che ha due intendimenti: parlare efficacemente del Buonarroti a coloro, e sono i più, cui certi libri troppo eruditi e speciali non fanno al caso, e porgere una* GUIDA *sicura delle Opere e delle Memorie che di quel Grande serba Firenze, non tanto ai concittadini quanto ai forestieri che in questa occasione si uniranno con noi per onorarne la ricordanza.*

Per riuscire, ebbi ricorso ad alcuni Valentuomini, della cui amicizia mi onoro, ed essi posero insieme questo libretto, nuovo in sè; ove il Lettore troverà, oltre la Guida anzidetta, quel tanto che occorre sapersi da tutti, della Vita di Michelangiolo; e anche, in più speciali monografie, delle sue celebri sculture, pitture e architetture, così civili come militari, e delle sue rime sapienti. Volli poi ornarlo della fotografia di Michelangiolo, cavata da un antico ritratto, che il bravo artefice Pietro Galli, successore del compianto prof. Clemente Papi, ha fuso mirabilmente in bronzo per la facciata del Museo Buonarroti.

Firenze, il 1.° di settembre 1875.

G. C. SANSONI.

ONORE

A MICHELANGIOLO BUONARROTI.

INGEGNO MIRACOLOSO NELL'ARTE
CHE ARCHITETTA SCULPE E COLORA.
ANIMA AUSTERA COSTANTE
NEL CULTO DELLA LIBERTÀ E DELLA VIRTÙ
MENTRE LA REPUBBLICA FINIVA TRADITA
E I COSTUMI ANDAVANO IN CORRUZIONE.
FANTASIA DANTESCA NEL DARE POETICA VESTE
A CONCETTI DI AMORE ALTO
A SENSI DI PATRIA E DI RELIGIONE
QUANDO LE LETTERE BLANDITRICI DELLA FORTUNA
PERDEVANO DIGNITÀ DI PENSIERO E DECORO DI FORMA.

ONORE ONORE AL DIVINO
OGGI CHE FIRENZE
CON AFFETTO E ALTEREZZA DI MADRE
FESTEGGIA L'ANNO MEMORABILE
IN CUI GIÀ QUATTRO SECOLI COMINCIÒ A VIVERE
CHI PER OPRE DELLA MANO OBBEDIENTE ALL'INTELLETTO
SAREBBE STATO IMMORTALE.

CESARE GUASTI.

DEI RITRATTI

DI

MICHELANGIOLO

Degli uomini, i quali per l'eccellenza dell'opere dell'ingegno e della mano, o per magnanimi fatti, o per bello esercizio d'ogni più cara e lodata virtù salirono in gran fama, nasce in noi natural desiderio di averne innanzi agli occhi la effigie, con qualsivoglia industria ritratta; nella quale non solo le forme e i lineamenti cerchiamo, ma insieme ancora come da specchio riflessi, l'animo, la mente e gli affetti.

Non c'è forse nessuno tra gli artisti famosi, di cui si abbiano tanti ritratti quanti di Michelangiolo, così dipinti, come di rilievo e in stampa e molti se ne vedono nelle pubbliche e private gallerie: ma i più copie e ricopie de'pochi originali ricordati dal Vasari. Ora perchè il descri-

verli a parte a parte sarebbe lunga e noiosa faccenda, e fuori de'termini assegnati alla presente scrittura, io mi contenterò di accennarne i principali e i migliori.

Quattro secondo il Vasari erano a' suoi tempi i ritratti più noti di Michelangiolo: di pittura, quello fatto da Giuliano Bugiardini per commissione di Ottaviano de'Medici, e l'altro da Iacopo del Conte: di tutto rilievo, uno gettato in bronzo da Daniello Ricciarelli; ed in medaglia quello intagliato da Leone Leoni.

Quanto al ritratto del Bugiardini, vuole il cav. Zobi in un suo libretto a stampa, che sia quel medesimo venuto ultimamente nelle mani del signor Fedi, oggi ne'suoi eredi Baldi; congetturando circa alla sua provenienza, che dalla casa di Ottaviano de'Medici passasse ne'Bracci, e da questi nel detto Fedi; e circa alla prova della sua identità, aiutandosi col parere di alcuni artisti, i quali, vi riconoscevano tutta la maniera del Bugiardini.

Ma è da osservare che il ritratto di casa Bracci è dato inciso come opera di Francesco Salviati negli *Elogi e Ritratti degli uomini illustri* (Firenze 1768-73 vol. 14 in 4.°), il quale, oltre che è in tela e non in tavola; non si riscontra nè per l'attitudine della testa, nè per

la proporzione della figura con quello degli eredi Fedi; anzi si conosce benissimo che l'uno è cosa diversa dall'altro. In quella vece io ritengo più ragionevole il credere che il ritratto di casa Bracci sia quello posseduto oggi dal cav. Chaix d'Estang, gentiluomo francese, che persone intendenti affermano bellissimo, e certamente della mano del Salviati; come si può riconoscere non tanto dallo stile, quanto dall'essere dipinto sopra una tela che copre una opera di quel maestro. Come dall' Italia passasse in Francia è a me ignoto. Pure io vado congetturando che dalla casa Bracci fosse portato a Napoli, e quivi acquistato dal cav. Alquier, francese, come racconta il Moreni nella *Illustrazione di una medaglia di Bindo Altoviti,* descrivendolo colle parole del cav. Wicar.

Il qual ritratto del Salviati è stato nuovamente benissimo inciso in legno, secondo il disegno del Noach, dal sig. Michele Gelesnoff gentiluomo russo, e posto nella stampa della sua traduzione in russo della Vita di Michelangiolo del Condivi. Parimente orna la nuova Vita del Buonarroti scritta dal comm. Aurelio Gotti, che si pubblicherà in Firenze pel quarto Centenario di Michelangiolo.

Dell' altro che fu dipinto da Iacopo Del

Conte, nessuno dopo il Vasari, ha mai più parlato, per non sapersi se ancora esista e dove. A questo proposito mi si permetta di arrischiare una congettura. Nella *Serie degli uomini illustri* ecc. (Firenze, 1776 vol. 4 in f.°) è inciso un ritratto di Michelangiolo, che si dice cavato dall'originale presso il principe Ferdinando Strozzi.

Ora io suppongo non senza ragione, che il ritratto di casa Strozzi possa esser quello stesso che fu dipinto da Iacopo Del Conte; il quale è noto che stette gran parte del suo tempo in Roma, dove dai papi, dai cardinali e da' gran signori fu molto adoperato, specialmente in far ritratti, ne'quali era eccellente: ed è noto altresì che fra gli altri egli ritrasse Piero, Leone e Roberto figliuoli di Filippo Strozzi. Bene dunque può essere che quei signori desiderando di avere il ritratto di Michelangiolo, che era molto loro amico, lo commettessero ad Iacopo come pittore della casa; e che questo ritratto restato presso gli Strozzi in Roma, fosse poi da loro portato a Firenze, quando vi ritornarono. E di fatti anch'oggi si vede nel loro palazzo. E a questo assai più che all'altro dei Bracci si rassomiglia il ritratto posseduto dagli eredi Fedi.

Dal fin qui detto parrebbe che quello dipinto dal Bugiardini fosse smarrito, qualora non si voglia riconoscerlo in uno molto bello in tela che ha il marchese Lotteringo della Stufa di Firenze; nel quale Michelangiolo è rappresentato col cappello in testa e nella età di circa 55 anni. Nella casa de'Buonarroti se ne vede un altro dipinto, come si dice, da Marcello Venusti, che arieggia alquanto quello attribuito al Salviati.[1] Dell'altro che è nella R. Galleria di Firenze non accade parlare, essendo tenuto ormai per una copia e molto guasta.

Venendo ora al ritratto di tutto rilievo in bronzo, fatto come dice il Vasari da Daniello Ricciarelli, è bene di sapere che secondo le memorie domestiche de' Buonarroti, il Ricciarelli ne gettò tre: due per Lionardo nipote di Michelangiolo ed uno per sè.

Morto Daniello, i suoi garzoni ne fecero un quarto per Diomede Leoni, stato amicissimo di Michelangiolo, e trovatosi alla sua morte. E si deve ritenere che uno di questi quattro sia quello della Galleria Buonarroti, attribuito con

[1] Vuolsi, ma io non lo credo, che nella stessa casa sia un altro ritratto del Buonarroti; ed è quello d'uomo con barba nera, e col capo coperto da una specie di turbante che termina a modo di corno.

poco fondamento a Giovanni Bologna. Gli altri è ignoto dove si trovino.

Tra i ritratti di rilievo in bronzo, uno ne ha la Galleria del Campidoglio, celebratissimo, che alcuni, tanta è la sua bellezza, vogliono riconoscere per quel medesimo del Ricciarelli che ricorda il Vasari. Nè men bello è certamente l'altro del Museo Nazionale di Firenze, del quale si dà qui la fotografia. Appartenne ad Antonio del Francese da Castel Durante, ultimo servitore di Michelangiolo; e fu da lui nel 1570 mandato a donare al Duca d'Urbino. Dopo la morte del quale, venne insieme con altre preziose masserizie nel possesso de'Medici, per via della principessa Vittoria, ultima della casa della Rovere, e moglie del granduca Ferdinando II. Il sig. Eugenio Piot possiede un altro ritratto di Michelangiolo di tutto rilievo in bronzo, che si dice molto bello. Egli sostiene essere quel medesimo che Antonio del Francese donò al duca di Urbino. Mi par difficile a credere che il detto ritratto dalla casa de' Medici, dove è certo che passò per eredità, sia poi andato disperso o venduto.

Della medaglia intagliata da Leone Leoni nel 1561 si conoscono varj esemplari. Essa ha nel diritto la testa di Michelangiolo di profilo,

volta a destra, con la leggenda intorno: MICHAELANGELVS . BONARROTVS . FLOR . AET . S . ANN . 88; e nel rovescio vi si vede un vecchio cieco e seminudo, con un berretto in testa, che appoggiato ad un bastone, camina con la guida di un cane. Intorno è scritto: DOCEBO . INIQVOS . V . T . ET . IMPII . AD . TE . CONVER .

Bellissima è la medaglia intagliata dal Santarelli, e vincerebbe di gran lunga quella del Leoni se al pregio dello squisito artificio accoppiasse quello della maggior somiglianza.

G. MILANESI.

VITA

DI

MICHELANGIOLO BUONARROTI

I. — Fra i bellissimi colli che coronano Firenze dalla parte orientale sorge a un' ora di cammino dalla città il villaggio di Settignano sur un poggio di macigno che serve di continuazione a quelli di Monte Ceceri e di Fiesole, ricco ugualmente di cave di pietra, e lieto di vigneti e d' olivi, di casolari e di ville. La storia di questo villaggio è la storia dei molti artisti che ivi ebbero la nascita; e primo di essi lo scultore Desiderio, detto perciò da Settignano, che in soli ventotto anni di vita condusse opere pregevolissime, fra le quali basti rammentare il monumento Marsuppini in Santa Croce. Si direbbe quasi ch' egli lasciasse per eredità al suo paese l' amore della scultura; dacchè in Toscana, ov' ebbero origine tanto le arti, quanto le lettere italiane, origini ambedue di tutte le moderne nella cristianità, pochi luoghi troveresti, in cui la tradizione e la pratica dell'arte si sian conservate così costanti come in Settignano. E se tu facessi, o lettore, una passeggiata colà verso

sera, vedresti tornare a frotte uomini d'ogni età stati al lavoro in Firenze nelle officine di scultori e di marmisti, esercitati in special modo nelle opere di ornato. Che se poi dimandassi loro di chi è quella modesta villa che si trova poco prima d'arrivare al villaggio, ti risponderebbero esser la villa Buonarroti, ed ivi conservarsi con molta cura quel Satiretto che vi tratteggiò sul muro col carbone del focolare il divino Michelangiolo: e forse, chi sa? alcuno di essi un po' più istruito aggiungerebbe, non senza un sentimento di compiacenza, che quel grand'uomo mandato a balia colà, e nutrito del latte d'una donna nata di scarpellino e maritata a uno scarpellino, ebbe poi a dire a Giorgio Vasari: « Se io ho nulla di buono nell'ingegno, egli è venuto dal nascere nella sottilità dell'aria d'Arezzo; così come anche tirai dal latte della mia balia di Settignano gli scarpelli e il mazzuolo con che io fo le figure ».

Queste parole, con le quali Michelangiolo accennava scherzando all'ingegno e alle opere sue, mi aprono la via a narrarne la vita, ora che Firenze, festeggiando il quarto centenario dalla nascita, onora la memoria d'un suo figliuolo, il cui nome, grande fra i grandissimi, è quello forse che suona più familiare nelle bocche del nostro popolo. Ed io col discorrerne le opere principali e studiosamente i fatti, sarò contento a raccontartela, o lettore, alla piana e con discreta brevità, ma collegandola quanto sia possibile con la storia civile, cosicchè tu vegga chiaramente insieme l'artista, l'uomo e i tempi. E per averti benevolo mi basta che tu sappia ammirare nel Buonarroti lo scultore del David, ed amare il cittadino che sui colli di San Miniato pose l'ingegno e la mano alla disperata difesa della patria.

II. — Nacque il sei di marzo del 1475 nel castello di Chiusi e Caprese vicino al sasso della Verna da Lodovico Buonarroti Simoni, che vi esercitava l'ufficio di potestà del Comune fiorentino.[1] Terminato il quale incarico, tornò il padre a Firenze, e mandò Michelangiolo a balia a Settignano, dove possedeva un poderetto e la villa rammentata qui sopra. La natura chiamava questo bambino all'arte, sì che tutto il tempo che poteva mettere di nascosto alla scuola di grammatica lo consumava copiando i disegni che gli erano procurati da Francesco Granacci, giovane allora, e poi pittore di bella fama. Combattuta inutilmente dal padre tale invincibile inclinazione, fu posto a studio nella bottega del pittore Domenico Ghirlandaio ch'era stimato dei migliori che vi fossero. Ebbe Michelangiolo toccati appena i primi rudimenti dell'arte, che diede indizio d'ingegno e d'animo ardimentoso, allorchè corresse, ridintornando, una figura del maestro per darle quella perfezione che già gli balenava nella mente; e con altri disegni tratti dal vero

6 marzo 1475

1.º aprile 1488

[1] La madre fu Francesca di Miniato Del Sera. Scrivono il Condivi e il Vasari, biografi e contemporanei di Michelangiolo, che la famiglia Buonarroti discendeva dai Conti di Canossa; ma questa tradizione è stata recentemente provata priva di fondamento istorico. Nella casa ove nacque il grand'uomo si è posta in quest'anno un'elegante iscrizione del ch.º Cesare Guasti, che mi piace di riportare:

Qui — il VI di marzo del MCCCCLXXV — a Lodovico Buonarroti Simoni — podestà di Chiusi e Caprese — per il comune di Firenze — nacque da madonna Francesca del Sera — un figliuolo che fu — Michelangiolo — e l'anno MDCCCLXXV — il comitato fiorentino — nella esultanza dei popoli — che abitano tra le fonti dell'Arno e del Tevere — questa memoria — a inaugurarne la celebrità centenaria — in nome d'Italia — poneva.

fece sì che il Ghirlandaio rimase stupito della nuova maniera d'un giovinetto di così tenera età, e non dubitò di dire: « Costui ne sa più di me ».

Firenze, grande per ricchezze e commerci, si reggeva fino dagli antichi tempi a libero stato. Fra le famiglie ch'erano andate contrastandosi con astute arti o con aperte violenze il primato d'autorità, s'alzava la casa dei Medici; il cui maggior lustro le era venuto da Cosimo il vecchio, ricchissimo mercante e banchiere, possessore del più bel palazzo d'Italia fatto costruire col disegno del Michelozzi,[1] nel quale aveva già accolto filosofi e letterati, e nostri, e venuti d'Oriente dopo la caduta di Costantinopoli. Ed egli con l'uso dell'ingegno e col profondere le sue ricchezze era giunto a comporre in pace la città, ad esser salutato Padre della patria e ad assicurare la propria potenza. Di lui scrive il Machiavelli che « degli stati dei principi e civili governi niun altro al suo tempo per intelligenza lo raggiunse »; e ne fa il ritratto con quelle stupende parole: « Fu senza dottrina, ma eloquentissimo, pieno d'una naturale prudenza, e perciò ufficioso negli amici, misericordioso nei poveri, nelle conversazioni utile, nei consigli cauto, nell'esecuzioni presto, e ne'suoi detti e risposte arguto e grave ». La potenza di Cosimo era ai tempi di Michelangiolo nelle mani del nipote Lorenzo de'Medici, a cui la posterità conservò il titolo di Magnifico. Questi, scampato dal pugnale de'Pazzi che gli aveva ucciso in Duomo il fratello Giuliano, e minacciato tre anni dopo fieramente dalle armi di Ferdinando re di Napoli, era ito a presentarsi solo e inerme a quel monarca. E là

26 aprile 1478

[1] È quello conosciuto sotto il nome di palazzo Riccardi.

ragionandogli (dice il Machiavelli) «delle condizioni d'Italia, degli umori dei principi e popoli, e di quello che si poteva sperare nella pace, temere nella guerra, tanto lo fece maravigliato della destrezza dell'ingegno e gravità del giudicio», che giunse a conchiudere con lui una pace onorevole. Così tornato quasi in trionfo ebbe la gloria di rassodare e mantenere la lega politica tra Milano, Firenze e Napoli; e divenuto come il consigliere e l'arbitro di principi e di repubbliche seppe tenere in equilibrio le sorti dei piccoli stati italiani, tanto da renderli sicuri e indipendenti dai grandi, e meritò, lui vivo, d'esser chiamato « bilancia d'Italia ». Salito in sì grande riputazione e autorità universale, non è a maravigliare se la potenza ereditata mutò ambiziosamente in signoria di governo: a rafforzar la quale giovò la rara munificenza, con cui si diede a proteggere ogni maniera di studi. Bello, vario ed elegante ingegno, scrittore di lodati versi, libero nel costume, gaio e affabile con ogni persona, parve accogliere in sè tutto il secolo. La sua casa col giardino sulla piazza di San Marco era la sede dell' accademia platonica, il ritrovo dei letterati più celebri, la scuola dell' arte, e al tempo stesso un museo, dove avea riunita grande e preziosa quantità di antiche sculture e disegni e modelli e quadri; postovi a custode e maestro il fiorentino scultore Bertoldo discepolo di Donatello. Diverso da quelli antichi principotti che si contentavano d'avere ospiti in casa loro uomini illustri, e il pane de' quali ben provò l' Alighieri nella povertà dolorosa come sapesse di sale, Lorenzo cultore appassionato e intelligente dava ricetto, ma insieme aiuti, insegnamenti, consigli e nobili modi di trar profitto dall' esercizio degli studi.

Volendo egli pertanto qualche giovane che mostrasse inclinazione alla scultura, ne fece richiesta al Ghirlandaio; e gli fu offerto Michelangiolo che aveva allora quattordici anni. Il quale destò di subito l'ammirazione di Lorenzo, quando questi vide lui, nuovo affatto nell'arte di condurre figure tonde in terra cotta, vincere in bravura il Torrigiano, scolare di Bertoldo e già esperto in quella pratica; e molto più quando da lui, che non aveva mai tocco nè mazzuolo nè scarpello, gli fu presentata una testa di vecchio Fauno, cui, contraffacendo altra testa antica, aveva scolpito in marmo maestrevolmente.[1] Allora fu che il Magnifico innamorato del giovanetto lo chiese al padre, dicendogli che voleva tenerlo com'uno de' suoi figliuoli; e ottenutolo, lo ebbe in sua casa, lo fece della sua famiglia, e lo tenne alla sua stessa mensa, accarezzandolo e largamente provvedendolo. È facile l'immaginare come si rallegrasse il nostro Michelangiolo nel vedersi aperta dinanzi la via desiderata, e nel poter arricchire la propria mente di eletta dottrina nelle famigliari conversazioni con Angelo Poliziano e Luigi Pulci poeti, con Pico della Mirandola che fu portento di sapere in quell'età, e con tutti gli altri uomini sapienti di casa Medici. Il Poliziano dovette essere il primo a porgli nell'animo con le sue rime elegantissime l'amore della poesia e di Dante; e il giovinetto vi s'accese, dettò i primi versi, e si sentì a un tempo artista e poeta. E fu appunto il Poliziano che gli propose per soggetto d'un bassorilievo la battaglia d'Ercole coi Centauri, dichiarandogliene a parte a parte tutta la favola. Con che vigore d'immaginazione e di

An. 1489

[1] Ora si trova nel Museo nazionale, istituito nel palazzo Pretorio.

mano conducesse Michelangiolo questo lavoro in marmo, tu puoi ben credere, o lettore, se ti dirò ch'ei medesimo in età matura e nel colmo delle sue glorie si doleva, rivedendolo, di non aver potuto fare quanto esso prometteva. E puoi anche meglio giudicarne con gli occhi propri, sol che tu vada a visitare la casa di lui, ove nel 1617 il suo pronipote Michelangiolo Buonarroti, detto il Giovane, spese cenquarantamila lire per far dipingere torno torno alle pareti le storie più memorabili della vita, e raccogliere quante memorie potè, del grande Antenato. Aveva appena terminato quel bassorilievo, che Lorenzo il Magnifico, in età di soli quarantaquattro anni, morì nella villa medicea di Careggi. La sua morte fu cagione di sommo dolore a Michelangiolo, il quale nei tre anni vissuti in sua casa aveva dovuto apprezzarne le rare doti, e conoscere come veramente egli fosse « natura d'artista, anima di principe, ultima grandezza d'una età splendida che finiva ».[1] Se quell'anno 1492 fu glorioso alla Spagna per la cacciata dei Mori da Granata, estremo lor rifugio in Europa, e per la scoperta d'un nuovo mondo acquistatole dal nostro Cristoforo Colombo, fu altrettanto funesto all'Italia, che perdè con Lorenzo il più illustre uomo di stato, vide salire al pontificato Alessandro VI, e balenar da lontano le armi straniere che si preparavano, chiamate da un indegno suo figlio, a varcare la barriera delle Alpi.

8 aprile 1492

III. — In Firenze Piero de'Medici, primogenito del Magnifico, successe a lui negli onori e nell'autorità.

[1] Tolgo queste parole dalla *Storia della Repubblica di Firenze* pubblicata in quest'anno dal marchese Gino Capponi; lavoro ricco d'erudizione sicura, di critica serena e di sapienza profonda, che l'Italia aspettava e di cui altamente si onora.

Privo d'ingegno, tutto dato ai piaceri e agli esercizi del corpo, fece sgabello della sua politica l'arte di tenere la città addormentata nelle baldorie e nel fasto. Solo per far la scimmia al padre continuò a dar ospitalità a Michelangiolo; ma tanto stolta alterigia era in lui, che aveva il coraggio di porre il Buonarroti alla pari con un lacchè spagnuolo bravissimo corridore, e vantarsi di questi due giovani come dei più insigni suoi famigliari. E già la lega politica così ben conservata da Lorenzo si andava sciogliendo, e Carlo VIII re di Francia, chiamato dal più esecrabile traditore d'Italia Lodovico il Moro, scendeva ai nostri danni per saccheggiare ciò che incontrasse, e conquistare il regno di Napoli come eredità degli Angioini. Firenze ne fu sbigottita. Piero de'Medici, a cui si dava meritamente colpa di non aver provveduto a tempo, tentò di stornare il pericolo; e come il padre s'era presentato al re di Napoli con felice successo, andò a presentarsi a re Carlo nel suo campo presso Sarzana: ma non avendo nè il senno, nè l'accortezza, nè la riputazione paterna, non riuscì che a far con lui un vergognoso accordo, cedendogli le principali fortezze che erano le chiavi dello stato. Giunta a Firenze questa notizia, fu un grido generale di sdegno. Piero cacciato fuggì, e fu dichiarato, con gli altri di sua casa, ribelle; e la macchia vituperevole dell'accordo conchiuso da lui fu ben presto lavata da Pier Capponi, allorchè stracciando in faccia a Carlo VIII la carta degli arroganti capitoli ch'ei voleva imporre alla città, fulminò le memorabili parole: « Voi date nelle vostre trombe, e noi daremo nelle nostre campane ».

8 novem. 1494

Michelangiolo poche settimane prima della cacciata dei Medici aveva lasciato Firenze. Se forse non furono

le maniere insolenti di Piero che lo costrinsero ad abbandonar quella casa, certo egli previde che il mal governo di lui non poteva riuscire che a mala fine; e temendo perciò qualche sinistro per la nota sua familiarità coi Medici, si recò a Bologna. Colà fu accolto cortesemente da Gian Francesco Aldrovandi, il quale lo tenne con sè, e gli fece eseguire in marmo un angiolo che mancava all'arca di San Domenico, opera insigne di Niccola Pisano. Ma tra per malevolenza d'un invidioso scultore bolognese, e perchè gli pareva di perdere il tempo, ritornò il Buonarroti dopo un anno in Firenze, ove si cercava di dare nuovo e disciplinato assetto alla forma repubblicana, in special modo dietro i consigli e con l'opera di fra Girolamo Savonarola.

IV. — Questo terribile frate, che chiamato già da Lorenzo il Magnifico al letto di morte, lo aveva, come è fama, esortato invano a restituire alla città sua la libertà rapitale, non cessava di predicare la riforma dei costumi, degli studi, delle arti, della società, dello stato; riforma tutta morale e civile. E se voglia dirsi anche religiosa, si dica; purchè s'intenda quella che la Chiesa universale voleva, e che appena le fu possibile, ella stessa operò coi decreti del Concilio di Trento. La parola del frate domenicano severa, stringente, profetica, penetrava nelle coscienze, e trascinava seco i più forti intelletti: e a quella calda parola s'accese anche l'anima virtuosa del giovane Michelangiolo, il quale nella sua lunga vita ne tenne in venerazione gli scritti, e come artista e come cittadino mostrò sempre di portar vivo nel cuore l'affetto alla memoria di lui. Ma nè le prediche del Savonarola, nè i popolari movimenti, potevano distoglierlo dall'arte. Egli si pose a scolpire prima un S. Giovan-

nino,[1] poi un Cupido dormente; e questo con tanto artificio eseguì, che tenuto sotto terra fu poi giudicato scultura antica, e come tale venduto in Roma al cardinale San Giorgio.[2] Per la qual cosa il nome suo salì in così grande stima, ch' e' fu invitato a recarsi a Roma per trovarvi larghissimo campo di mostrare il suo valore. Il desiderio di vedere quella famosa metropoli gli fece accettare l'invito, e il 25 giugno del 1496 v'andò per la prima volta, ed ebbe subito commissione da messer Iacopo Galli di scolpire quel Bacco, il quale portato poi a Firenze qui rimase, e trovasi adesso nel Museo nazionale. Ha nella mano destra una tazza, e nella sinistra un grappolo d'uva che un Satiretto posto a'suoi piedi cerca piluccare di soppiatto; e mostra in viso una stupida ilarità, e nella persona quell'atto vacillante che accenna il principio dell'ubriachezza. Questa statua fece maravigliar tutta Roma, sì che tosto il cardinale Giovanni Dalla Groslaye di Villiers gli commise un gruppo che si chiamò la Pietà, rappresentante la Vergine che tiene il morto Figlio in grembo. Tu ne puoi vedere, o lettore, una copia in Santo Spirito di Firenze, fatta da Nanni di Baccio Bigio; ed osservandola non saprai se più debba ammirare l'espressione del dolore nel volto della Madre, o l'arte stupenda con cui, vinte le difficoltà della materia, è scolpita la morte in tutte le membra del Redentore.[3] Michelangiolo

---

[1] Una Commissione di artisti ha giudicato recentissimamente che questo S. Giovannino, di cui non si aveva più notizia, è ora posseduto dal conte Rosselmini Gualandi di Pisa.

[2] Passò poi in varie mani, e da ultimo in quelle di Isabella marchesa di Mantova. Ora, che ne sia stato non si sa.

[3] Alcuni goffamente criticarono il Buonarroti per aver fatto troppo giovane la Vergine. Le ragioni ch'egli addusse in propria

non aveva allora che ventiquattro anni. Noi lo vedremo poi salire fino alle più ardue sommità, oltre le quali si digrada, e spingersi in formidabili ardimenti: ma è bene intanto notare in questi suoi giovanili lavori una tempra insolita d'ingegno, e una volontà che non incontra ostacoli, nè soggiace alle paure e ai tentativi, da cui suol essere impacciato il primo cammino dell'arte.

An. 1499

Dopo ciò fu costretto per alcuni suoi negozi a tornare da Roma a Firenze. Grandi avvenimenti s'erano qui succeduti in questi quattro anni. Le prediche del Savonarola in favore della libertà del popolo avevano divisa la città in parti; una delle quali si chiamava dei Piagnoni o Frateschi, cioè dei fautori di lui; l'altra, degli Arrabbiati o Palleschi, cioè dei contrari. La tonante eloquenza di fra Girolamo diede alfine il tratto alla bilancia, facendo prevalere la parte sua. Si proclamò un Consiglio generale di ottocento trenta cittadini accresciuto poi fino a mille settecento cinquantacinque, dal quale dovevano eleggersi le magistrature; e di questa solenne mutazione di governo si volle serbare pubblica ricordanza col porre sulla ringhiera del palazzo della Signoria il gruppo della Giuditta, già fuso in bronzo da Donatello in memoria della cacciata di Gualtieri duca d'Atene. Ad accoglier poi sì numeroso Consiglio s'ordinò che fosse costruita di pianta in quel palazzo un'immensa sala, e se ne diede l'incarico a Simone del Pollaiuolo, detto il Cronaca, celebre architetto e ardente seguace di fra Girolamo. Intanto gl'info-

---

difesa sarebbe qui troppo lungo il riferire, ma possono leggersi nel Condivi (§ xx); dalle quali si manifesta con che acume e dirittura di giudizi preparasse Michelangiolo i concetti, e scegliesse le forme, nelle opere sue.

cati biasimi di questo frate contro la rilassatezza dei costumi e la corruttela delle arti commovevano l'intera città. Si fecero pubbliche processioni di penitenza, e furon bruciati in piazza molti libri e quadri osceni e oggetti di lusso, portati spontaneamente da ogni ordine di cittadini. Splendido, ma breve, fu il suo trionfo. Minacciato da papa Alessandro VI, perseguitato dai Palleschi, odiato da quanti amavano il vivere licenzioso, egli vide giungere l'ultima sua ora, solo dolendosi di non aver potuto condurre a compimento la sospirata riforma. Assalito a mano armata nel suo convento di San Marco e difeso invano dagli amici, fu trascinato e torturato in carcere, e il 23 di maggio del 1498 in età di quarantacinque anni appiccato ed arso insieme con due suoi discepoli in piazza della Signoria. Non è da porre in dubbio che Michelangiolo s'addolorasse fieramente di così ingiusta condanna, e fosse spinto ad amar sempre più la forma di governo avversata dai fautori dei Medici: e non credo punto inverosimile che insieme con tanti altri affezionati alla memoria del frate si unisse nell'anniversario della morte di lui a sparger fiori sul terreno dov'ebbe esecuzione il crudele supplizio.[1]

23 maggio 1498

V. — Giaceva da trentacinque anni in abbandono nel cortile dell'Opera del Duomo un gran pezzo di marmo portato da Carrara, dov'era stato abbozzato da un maestro Agostino, e ridotto a tal termine che a nessuno scultore era bastato l'animo di cavarne costrutto. Michelangiolo lo squadrò, lo chiese e l'ottenne. Accomodandosi con l'attitudine al sasso, pensò di trarne un David

[1] Questa pietosa costumanza durò fin verso la metà del secolo decimottavo.

con la frombola in mano, e fattone prima un modelletto in cera, che si conserva ancora nella casa Buonarroti, si mise all'opera. In quel tempo lo scultore non faceva, com'oggi si fa, il modello in creta della grandezza della statua, ma per mezzo delle triangolazioni usate col compasso cavava le misure del modelletto per trasportarle dal piccolo al grande; il che importava maggior difficoltà e minor sicurezza. Michelangiolo, solito a dire che l'artista deve avere le seste negli occhi, spesso, fermato che aveva il concetto, senza prendere esattamente le misure si avventava al marmo, dentro le cui viscere scorgeva la figura; e facendo saltar le scaglie sotto i colpi tremendi del suo mazzuolo, se la vedeva balzar fuori piena di vita come stavagli innanzi alla mente. La qual cosa, molto meglio delle mie parole, esprime egli stesso nei primi quattro versi di quel suo sonetto, ricco (ben dice il Varchi)[1] « di antica purezza e dantesca gravità »:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
  Ch'un marmo solo in sè non circoscriva
  Col suo soverchio, e solo a quello arriva
  La man che ubbidisce all'intelletto.

Ma in alcuni punti del marmo per il David il « soverchio » non c'era, e il marmo gli bastò a pelo a pelo, tanto che nella schiena e in qualche altra parte appare tuttora l'antica scorza e le scarpellate di chi prima lo aveva abbozzato. E certo fu prodigio il trarre opera così bella da materia giudicata inutile da tutti, o (come disse il Vasari) « far risuscitare uno che era già morto ».

Il David, dopo quattro giorni spesi nel trasporto

[1] Nella *Lezione* ch'egli fece sul sonetto medesimo, che è il xv delle *Rime* del Buonarroti.

dall'Opera del Duomo in piazza della Signoria, fu collocato sulla ringhiera del palazzo nel luogo stesso dove, nove anni prima, era stata posta la Giuditta di Donatello. Lo desiderò Michelangiolo, e non senza ragione: chè se la Giuditta era ricordo della liberazione di Firenze dalla tirannia del duca d'Atene, il David nel nuovo ordinamento politico doveva insegnare che, come il giovane Ebreo aveva difeso il suo popolo e governatolo con giustizia, così i reggitori della città prendessero animosamente a difenderla e giustamente governarla. Queste parole che il Vasari riporta, e che dovè, molto tempo dopo, aver udite dalla bocca del Buonarroti, è da credere che fossero state dette dallo stesso Michelangiolo a Piero Soderini grande amico suo, il quale era stato eletto gonfaloniere a vita, uomo di fede a tutta prova e di somma bontà e rettitudine d'animo, a cui dava vigore di consiglio la mente acuta del segretario Niccolò Machiavelli. Le sorti di Firenze in breve volsero in rovina: erano scorsi (come fra poco vedremo) appena dieci anni, che il Soderini fu cacciato, il Machiavelli imprigionato e i Medici trionfanti: ma il David rimase. Benchè portasse tronco un braccio in un popolare tumulto,[1] rimase fino ai nostri giorni muto rimproveratore di colpe principesche; e rimase per essere almeno ammirato come la più sublime statua di Michelangiolo, e la più bella della moderna scultura.[2]

8 giugno 1504

[1] Nel 1527, quando furono cacciati per la terza volta i Medici da Firenze.

[2] Così la chiamava il sommo Bartolini. E lo stesso Milizia, che tanto acerbamente criticò il Mosè, dice avere il Buonarroti col David superato di gran lunga gli scultori di Grecia. Questa statua fu trasportata l'anno decorso nell'Accademia delle Belle Arti per assicurarne la preziosa conservazione.

VI. — In questo tempo dipinse il Buonarroti quel tondo che ora è nella tribuna della nostra Galleria, rappresentante la Vergine inginocchiata, che tiene fra le braccia il bambino Gesù in atto di porgerlo a S. Giuseppe. L'illustre Pietro Selvatico chiama questa Santa Famiglia « più che profana »:[1] e da una parte ha ragione, se la si paragoni con quelle di Giotto, dell'Angelico, di Mino ecc.; ma è necessario notare il manifesto intendimento ch'ebbe Michelangiolo di rompere ogni tradizione della scuola liturgica scesa dai primi tempi fino a lui, e di trovare nuovi tipi e nuove forme ad esprimere ciò che l'animo gli dettava dentro. Ad ogni modo questo dipinto eseguito a tempera con gran pulitezza e sapienza di disegno è fra le pochissime sue pitture in tavola la più certa e più pregevole. E fra i lavori di scultura merita menzione una Sacra Famiglia scolpita a bassorilievo in un tondo, ma non condotta a termine;[2] e la statua di S. Matteo, anch'essa non finita, che era uno dei dodici apostoli, i quali egli s'era obbligato con gli operai di Santa Maria del Fiore di scolpire in marmo per il nostro Duomo. Ma, avendo rinunziato sì vasto lavoro, delle dodici statue non abbozzò che questa sola, la quale ora si vede nel cortile dell'Accademia delle Belle Arti, figura ammirabile e degna delle splendide parole che vi scrisse sotto Gio. Battista Niccolini.[3] Per-

An. 1503.

---

1 *Storia delle arti del disegno.* Lezione XXVI del vol. II.

2 Ora è nel Museo nazionale.

3 Le parole sono queste:

Questo simulacro di S. Matteo — abbozzato da Michelangiolo — lungamente stette — nel cortile dell'opera di Santa Maria del Fiore — e nel MDCCCXXXI — trasferito venne in questa Accademia delle belle arti — che dall'apostolo ha il nome — ad insegna-

chè rinunziò? Perchè poco o nulla fece delle quindici statue che il cardinale Piccolomini gli aveva allogate per la propria cappella nella cattedrale di Siena? Narra il Condivi che Michelangiolo stette alquanto tempo senza punto attendere all'arte, e gittato via mazzuolo e pennello, si diede solo alla lettura dei poeti e oratori nostri, e a scriver versi. È facile pertanto il credere ch'ei fosse preso da uno di quelli scoraggiamenti che provano non di rado i grandi ingegni (e disgraziatamente i piccoli non li provano mai) nel vedere le loro opere non arrivare alla eccellenza, alla quale l'animo aspira, nè giungere a rappresentare l'immagine meditata, ch'è raggio dell'intelletto e quasi parola interiore, a cui si suol dare il nome di Ideale. Ma dopo le stanchezze naturali che succedono alle fatiche della mente creatrice, essi ripiglian vigore, e dagli stessi abbattimenti sanno trarre rinnovazione di forze e più operoso coraggio.

An. 1504

Così fu di Michelangiolo: il quale invitato dal gonfaloniere Soderini a dipingere una parete della gran sala del Consiglio, architettata (come sopra è detto) dal Cronaca, sentì il dovere di lasciare alla sua città la più insigne opera del suo pennello, e si mise con tutta la potenza dell'animo a disegnare il cartone. Dovevano essere le due pareti adorne di pitture che rappresentassero fatti memorabili della storia di Firenze. Lionardo da Vinci, a cui fu allogata una delle due storie, prese

mento degli scultori — e perchè tutti ammirino — la possente fantasia di quel divino — il quale nell'arte moderna — sollevandosi il primo dalla materia all'idea — qui sembra con lo scalpello — liberar dal marmo che gliela nasconde — quella figura che ha già creata coll'intelletto. —

a soggetto la battaglia d'Anghiari vinta dai Fiorentini nel 1440 contro Niccolò Piccinino; e il Buonarroti un episodio della guerra tra' Fiorentini e i Pisani, nella quale finse il momento, in cui i primi fossero a bagnarsi in Arno, e si desse a un tratto all'arme come se i nemici assalissero. A Lionardo il soggetto dava modo d'immaginare uno scontro di gente a cavallo che si contrastavano una bandiera; a Michelangiolo, di disegnare nudi e scorti e atteggiamenti difficilissimi. Questi due cartoni, che fecero trasecolare artisti e non artisti, non furono messi in pittura: non il primo, perchè tentando Lionardo un certo suo modo di colorire a olio sul muro, non gli riuscì, e abbandonò l'opera; e neppure il secondo, forse per nuove commissioni che sopravvennero al Buonarroti. Firenze fu priva degli affreschi dei suoi due più grandi artisti, e per maggiore sventura anche dei cartoni stessi non è rimasta quasi traccia: chè di quello del Vinci non si è saputo più nulla, e dell'altro solo si sa che fu fatto in pezzi da Baccio Bandinelli astioso della gloria di Michelangiolo.[1] Così, prima l'invidia, ch'è vizio d'ogni tempo, e poi la non curanza, ch'è piaga di casa nostra, si diedero la mano per disperdere que'due mirabili disegni, i quali avevan servito d'esempio agli artefici, e furono (come disse Benvenuto Cellini) la scuola del mondo.[2]

---

[1] Lo narra il Vasari nella *Vita del Bandinelli.*

[2] Di più il Cellini nella sua *Vita* dice del cartone del Buonarroti « che nè degli antichi nè d'altri moderni non si vedde opera che arrivassi a così alto segno; e che sebbene il divino Michelagnolo fece la gran cappella di papa Julio (la Sistina), da poi non arrivò mai a questo segno alla metà; e la sua virtù non aggiunse mai da poi alla forza di quei primi studi ». (Cap. II).

VII. — Aveva Michelangiolo cominciato il suo cartone, quando, morto Alessandro VI, e pochissimo dopo anche Pio III che gli succedette, fu eletto papa Giulio II di casa Della Rovere. Uomo di fieri spiriti, mosso dalla fama del Buonarroti, lo chiamò a Roma, e gli commise di fargli la sepoltura da porsi in San Pietro. Accettò questi l'invito, e immaginò un immenso monumento a quattro facce, ornato di quaranta statue e di storie di mezzo rilievo in bronzo; il qual disegno piacque tanto a Giulio, che per dargli più degno luogo si risolvè a rifare di nuovo la basilica di San Pietro, e ne diede l'incarico all'architetto Bramante. Michelangiolo si mise al lavoro, ma accadde cosa che giova narrare per mostrar la tempra d'animo sì del papa, sì dell'artista. Aveva Giulio II detto al Buonarroti che per qualsivoglia bisogno di danari o altro dovesse presentarsi direttamente a lui, chè non gli sarebbe mai indugiato l'ingresso. Ora essendo venuta da Carrara gran quantità di marmi che conveniva pagare, andò Michelangiolo dal pontefice per chiedere danari, ma non potè aver udienza. Tornò un'altra mattina, e fu l'istesso. Allora sdegnato si volse al cameriere con queste parole: « Voi direte al papa che se di qui innanzi mi vorrà, mi cercherà altrove »; e montato in posta partì per Firenze. A Poggibonsi lo raggiunsero cinque corrieri di Giulio incaricati di menarlo indietro a ogni costo; ma egli rispose che gli doleva d'essere stato cacciato, e che non era per tornare mai più. Giunto a Firenze, vennero l'un dietro l'altro tre Brevi del papa, con cui si richiedeva alla Signorìa il fuggito artista. Il gonfaloniere Soderini a poco a poco persuase l'amico a ritornare, assicurandolo che Giulio lo richiamava non per fargli dispiacere, sì perchè gli

1.º novem. 1503

An. 1506

voleva bene; ma Michelangiolo volle prima terminare il suo famoso cartone, e finalmente s'indusse a ripresentarsi al papa, ch'era allora a Bologna; e ben presto quei due spiriti bollenti, e quasi paurosi l'uno dell'altro,[1] tornarono in pace.

Tornarono in pace; ma quel gran monumento sepolcrale, che Michelangiolo si struggeva di eseguire, fu lasciato in tronco: e anche questo per opera dell'invidia. L'architetto Bramante, non solo per il suo gran valore nell'arte, ma e per la sua speditezza, era tutto nelle buone grazie del pontefice che voleva le cose dette e fatte. Ora egli, che aveva una particolare predilezione per Raffaello, vedendo di mal occhio il Buonarroti perchè gli scopriva alcuni errori nel modo di costruire con troppa fretta, si mise con altri malevoli intorno a Giulio, dicendogli che il farsi fare la sepoltura in vita era cosa di cattivo augurio; e tanto soffiarono e s'agitarono che il papa se ne svogliò.[2] Di più, con malizioso intendimento proposero che fosse data a dipingere a Michelangiolo la volta della cappella di Sisto IV in Vaticano, nella speranza che non avendo pratica del colorire a fresco sarebbe riuscito inferiore a sè e ad altrui. Piacque sommamente a Giulio l'idea, e ne diede la commissione al Buonarroti, il quale tutto tentò per iscaricarsi di questo peso, e scusandosi che la pittura non era arte sua e che

[1] Scrive in una sua lettera Bastian del Piombo che papa Giulio parlandogli di Michelangiolo disse: « È terribile, come tu vedi: non si pol praticar con lui ».

[2] Michelangiolo in una sua lettera diretta (credesi) a monsig. Marco Vigerio, scrive: « Tutte le discordie che nacquono tra papa Giulio e me, fu l'invidia di Bramante e di Raffaello da Urbino: e questa fu causa che e' non seguitò la sua sepoltura in vita sua ».

non riuscirebbe, propose a ciò (vedi bontà d'animo!) lo stesso suo emulo Raffaello. Ma fu inutile: il papa tenne sodo; e Michelangiolo costretto all'opera chiamò da Firenze alcuni giovani pittori che gli mostrassero i modi del lavorare a fresco. Poi circondato da chi insidiando lo spiava, si rinchiuse; e senza veder nessuno nè di nessuno fidarsi, tanto che perfino macinava da sè i colori e preparava le mestiche, in venti mesi diede quell'immenso lavoro compiuto.[1] Questa volta la tenacità di Giulio II riuscì a buon fine, e la malignità degl'invidiosi fece male i suoi conti, perchè per essi fu che si ebbe nella pittura della Sistina la maraviglia dei secoli. Rapito nella lettura di Mosè vi rappresentò in nove spartimenti le opere della Creazione, il peccato dell'uomo, il sagrifizio d'Abele, il diluvio e la storia di Noè; e ben può dirsi che le immagini bibliche non furono mai esplicate in più alto modo. Stupendi son poi quei Profeti e quelle Sibille che dipinse nei peducci delle lunette, le quali figure nell' austerità dei sembianti pensosi e contemplativi mostrano gente, a cui Dio parla o da Dio è ispirata. Tutti ne rimasero stupefatti, come ne fu Raffaello che tolse motivo di allargare e nobilitare il suo stile, e come ne sono pur sempre coloro che vanno colà ad ammirare la sublimità d' un' invenzione che riempie l' anima di sovrumani pensieri espressi con forme non mai innanzi tentate.

1.° novem. 1509

---

[1] Il Vasari dice in venti mesi: ma il signor Carlo Clément nel suo bel libro *Michelange, Léonard de Vinci, Raphael,* è di parere che in quel tempo Michelangiolo compisse solamente la prima metà dell'opera, da lui incominciata nel maggio del 1508, e che l'intero lavoro non fosse terminato prima del 1512.

VIII. — Mentre queste ed altre opere di minor conto eseguiva Michelangiolo in Roma, gravi fatti si avvicendavano in Firenze. A forza di trattative e d'accordi coi re di Francia e di Spagna, e poi per mezzo di un blocco, i Fiorentini avevan potuto riprendere la desiderata Pisa, già ribellatasi da loro nella venuta di Carlo VIII; ed ivi Luigi XII (succeduto a quel re), per porre un freno agli umori guerreschi di Giulio II avverso alla signoria di Francia, fece da alcuni cardinali e vescovi convocare un concilio, antica arme contro i pontefici. Giulio si sdegnò forte col gonfaloniere Soderini e con la repubblica, perchè avessero concesso il luogo alla riunione di quel conciliabolo; si volse a favorire il partito dei Medici; e insieme coi Veneziani e coi re di Spagna e d'Inghilterra strinse ai danni di Francia una lega, cui chiamò santa. Accesa la guerra, le sorti dell' armi si tentarono sotto Ravenna, ove il giovane e valoroso capitano Gastone di Foix colse una splendida vittoria, ma la pagò con la vita. Per l'immatura sua morte le cose di Francia volsero al peggio; e fu allora che il papa intimò ai Fiorentini si accostassero alla lega staccandosi dall' amicizia del re Luigi, e richiamassero i Medici fuorusciti. Al che ripugnando il Soderini, fu da lui proposto e da tutti giurato di non acconsentir mai al ritorno d'una famiglia, la quale chi sa con che baldanza sarebbe venuta col mezzo di armi straniere a dominare in Firenze. Per siffatta ripulsa mosse alla volta di Toscana il vicerè di Napoli Raimondo di Cardona capitano generale della lega, e con lui il cardinale Giovanni dei Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, il quale fatto già prigioniero alla battaglia di Ravenna era riuscito a sfuggire dalle mani dei Francesi. Presa d'assalto e orribilmente saccheggiata dagli Spagnuoli del

An. 1506

11 aprile 1512

29 agosto 1512

Cardona la città di Prato, Firenze ne restò spaventata, e incominciarono più violente le agitazioni delle parti. Baccio Valori, Paolo Vettori e altri partigiani dei Medici congiurarono contro il gonfaloniere, e lo minacciarono di morte se tosto non si dimettesse di carica e fuggisse. Il Soderini, d'animo buono, ma non capace di coraggiose risoluzioni, cedè e partì; e la città venuta ad accordi col Cardona entrò nella lega obbligandosi a pagare una fortissima multa, e accettò i Medici. Così il cardinal Giovanni col fratello Giuliano e il nipote Lorenzo, scortati dal vicerè e dall'esercito, rimisero piede in Firenze, e al solito con nuovi ordinamenti ne arruffarono il governo.

15 marzo 1513

Non erano ancora trascorsi sei mesi che, morto Giulio II, il cardinale Giovanni fu eletto papa, e prese il nome di Leone X. Cresciuto fra le eleganti morbidezze e le dotte magnificenze del giardino paterno, di natura facile, lieta, pomposa, stato negli affari e nelle legazioni sotto Giulio, porporato a tredici anni, pontefice a trentasette, la sua elezione fu accolta con gioia in special modo da quella turba d'uomini di lettere e d'arti, che spensierati in mezzo a sì ree politiche e alle tante sofferenze d'Italia conducevano in corrotti ozi, e a spese dei potenti, la vita. Che ne pensasse Michelangiolo non si sa; ma se la notizia dell'iniqua cacciata del povero amico Soderini, e della mutazione delle sorti di Firenze, non potè non avergli amareggiato l'animo, è verosimile che qualche contentezza gli recasse l'elezione di Leon X, di età pari alla sua, e col quale aveva dimesticamente vissuto, scherzato e studiato, giovanetti ambedue, nelle case del primo suo benefattore.

Aveva papa Giulio, prima di morire, ordinato ai suoi

esecutori testamentarii di far terminare da Michelangiolo la propria sepoltura.[1] Al che fare si mise di nuovo il Buonarroti, stimolato più che tutto dal desiderio di mostrare la sua gratitudine verso quel pontefice che tanto lo favorì, e alla sua maniera lo amò: ma Leon X appena ebbero fine le sfolgorantissime pompe della sua incoronazione, si ricordò dell' antico compagno di giovinezza; e volendo lasciare gloriosa memoria di sè alla città natale, l' obbligò a intermettere quel lavoro, e lo mandò a Firenze con l' incarico di compiere la facciata di San Lorenzo, la qual basilica era stata fatta costruire da Cosimo il vecchio per opera del gran Brunellesco. Con sommo dolore sospese il Buonarroti la sepoltura, e venne a Firenze. Ed eccolo a quarant'anni balzato in un campo nuovo dell'arte, vo' dire nell' architettura. Nuovo intendi, o lettore, per noi, non già per quei tempi, nei quali i più eletti ingegni non erano contenti dell' esercizio d'una sola parte; ma giudicando le arti sorelle come fossero rivi d' una stessa sorgente, e rami d' un medesimo tronco, stimavano non potesse separarsi l'una dall'altra da chi volesse interamente ed eccellentemente esprimere il proprio concetto. Pittori e architetti (per citare i sommi) furono Giotto, Raffaello e il Peruzzi; scultori e architetti i Pisani, il Brunellesco, Michelozzo, Benedetto da Maiano e il Sansovino; e grandi in tutte e tre le arti l' Orgagna, il Verrocchio,

An 1515

[1] Dai documenti apparisce che il Buonarroti ne diede un disegno più magnifico del primo, e per la somma di sedici mila ducati, mentre la sepoltura allogatagli da Giulio non doveva costare che dieci mila. L'opera riuscì poi più semplice e modesta, perchè così fu convenuto tra gli eredi del papa e l'artista ne' nuovi patti stipulati nel 1532, e rinnovati nel 1542.

Lionardo, e sopra ogni altro Michelangiolo. Il quale avendo scelto per sua impresa tre corone o tre cerchi intrecciati insieme così che la circonferenza dell' uno passasse per il centro degli altri due, volle significare (dice il Vasari) essere le tre arti legate fra loro in modo che l'una dà e riceve dall'altra comodo e ornamento, e che le non si possono nè debbono spiccar d'insieme.

IX. — Mentre egli attendendo al disegno della facciata di San Lorenzo, di cui fece un modello di legno, si portava più volte a Carrara per l' escavazione dei marmi, moriva in Roma a trentasette anni Giuliano ultimo fratello del papa, uomo di modesta indole e poco atto ai politici negozi, a cui Francesco I re di Francia aveva conferito il titolo di duca di Nemours; e moriva non molto dopo in Firenze nell' età di ventisette anni anche Lorenzo nipote di Leon X, rimasto solo al governo della repubblica, e nominato dalla Balìa capitano delle milizie fiorentine. Costui,[1] usurpato con perfida ingratitudine il ducato d' Urbino a Francesco Della Rovere, dal quale avevano ricevuto amorevole ospitalità i Medici esuli, senza nessun affetto pei Fiorentini, gittando via pur la maschera di cittadino e violando le patrie istituzioni, aveva tenuto la città come patrimonio avito, tirandosi addosso l'odio dei contemporanei e il disprezzo dell' età avvenire. Allora fu che papa Leone, messo da parte il disegno della facciata, a cui non si pensò più, commise a Michelangiolo la costruzione in quella stessa basilica d'una nuova sagrestia, ove dovessero porsi le sepolture del fratello e del nipote così immaturamente

17 marzo 1516

4 maggio 1519

[1] Era figlio di quel Piero de'Medici che fu espulso di Firenze (com'è stato detto) nel 1494.

mancati di vita. E Michelangiolo vi si rassegnò: ma per le continue incertezze del papa e le moltissime gite che dovè fare a Carrara e a Pietrasanta in cerca di marmi, perdè lungamente un tempo prezioso. Ciò che di notevole accadde in mezzo a questi andirivieni fu, ch'essendo egli uno dei membri dell'Accademia fiorentina si unì a indirizzare a Leon X un memoriale per chiedere che fossero trasportate da Ravenna a Firenze le ceneri di Dante Alighieri. La proposizione venne da Girolamo Benivieni amatore ardentissimo della patria, ch'era stato dei più caldi seguaci di frate Savonarola; e Michelangiolo si sottoscrisse con gli altri così: « Io Michelagnolo scultore il medesimo a Vostra Santità supplico, offerendomi al divino Poeta fare la sepoltura sua condecente, e in loco onorevole in questa città ». Tu intendi bene, o lettore, che cosa era da aspettarsi di maraviglioso da un monumento inalzato dal più grande artista al più gran poeta d'Italia! La proposta se n'andò in fumo, ma ci restano quelle parole tanto schiette, quanto dignitose, scritte di sua propria mano; e noi le serbiamo come sacra eredità dell'amore e della venerazione che al divino Dante portava il divino Michelangiolo.[1]

20 ottobre 1519

Ebbe appena Leon X notizia dell'incominciamento dei lavori per i sepolcri in San Lorenzo, che lui pure colse precipitosa la morte. Ultimo dei legittimi discendenti maschi di Cosimo il vecchio; ultimo, anzi unico, erede dell'ingegno e delle splendidezze del padre; largo spargitore di tesori fra i letterati e gli artisti, in soli otto

1.° dicem. 1521

[1] L'originale di questo importantissimo documento si conserva nell'Archivio di Stato di Firenze. La soscrizione del Buonarroti è la sola in volgare.

anni di pontificato, reso illustre dal pennello di Raffaello, ma funestato dalla sorgente eresia di Lutero, egli lasciò fra i papi la fama più nota e popolare; e ottenne che da lui, terzo dopo Pericle e Augusto, prendesse nome il suo secolo. Il fiammingo Adriano VI che gli succedette, stato maestro e tutta cosa di Carlo V, non visse che tredici mesi, dopo i quali fu eletto un altro Medici, il cardinal Giulio. Questi, nato illegittimamente dal primo Giuliano, aveva preso il posto di Lorenzo duca d'Urbino, e tenuto l'ufficio di capo del governo con tal moderazione e rispetto delle forme e degli ordinamenti della repubblica da superare ogni buona espettativa, cosicchè parve che la città non fosse mai governata dai Medici meglio che sotto il suo reggimento. Andata a vuoto una congiura tramata da Zanobi Buondelmonti e dal poeta Luigi Alamanni che poterono porsi in salvo con la fuga, e da Lodovico Alamanni e Iacopo da Diacceto ch'ebber tronca la testa, il cardinal Giulio eletto papa col nome di Clemente VII fece sì che la Signoria di Firenze decretasse abile agli uffici della repubblica Ippolito de' Medici, figlio naturale di Giuliano duca di Nemours, giovinetto di quindici anni, al cui fianco pose per guida il cardinale Silvio Passerini di Cortona. Il quale, duro, inesperto e sordo ai consigli dei più autorevoli cittadini, co'suoi ordini e modi giunse in breve a far tornare di nuovo la parte medicea in fastidio all'universale.

19 novem. 1523

Michelangiolo durante il breve pontificato di Adriano VI s'era rimesso a lavorare intorno alla sepoltura di Giulio II: ma Clemente VII, che era stato compagno suo di giovinezza insieme con Leon X nelle case del Magnifico, lo chiamò subito a sè, e fatti accomodare alla meglio gl'interessi fra lui e gli eredi di papa Giulio, ri-

confermò la commissione della sagrestia nuova di San Lorenzo coi sepolcri medicei, e più l'incarico, che gli aveva già dato, di fabbricare la libreria mediceo-laurenziana, per collocarvi i codici preziosissimi e le pergamene raccolte con rara munificenza da Cosimo il vecchio, da Piero suo figliuolo e da Lorenzo il Magnifico. Michelangiolo si mise all'opera; e non avendo in architettura altro maestro che il proprio ingegno, diede i disegni della pianta, delle finestre, del soffitto e perfino dei banchi per la libreria, con ordine dissomigliante affatto da ogni esempio antico, e pur tale per nobiltà ed eleganza, che tutto spira solennità di luogo sacro agli studi ed a gloriose memorie. Quanto alla sagrestia nuova, ch'è forse la più bella fabbrica del Buonarroti e fu chiamata la Cappella dei Depositi, ne levò la pianta simile a quella della sagrestia vecchia costruita con tanta sobrietà e purità di linee dal Brunellesco; ma mutato ordine, inventò nuove maniere di ornamenti; e tutto legando con armonia leggiadrissima mostrò una fantasia che va per vie non tentate e sdegna l'uso comune, quasi voglia attribuire a sè quelle parole che Dante si fece dire da Cacciaguida:

a te fia bello
Averti fatta parte per te stesso.[1]

Ma anche così creando e innovando apparve l'animo suo buono e riverente ai sommi maestri, dacchè nel girare la volta di questa cappella dimandato da alcuno: « Voi dovrete molto variare la vostra lanterna da quella del Brunellesco » rispose: « E' si può ben variare, ma migliorar non si può ».

[1] Parad. XVII.

X. — Intanto il gran secolo dell' arte italiana, per la morte di Lionardo, di Raffaello, di fra Bartolommeo e di Bramante, andava declinando. Mentre Michelangiolo, rimasto, com' aquila sulla rupe, a guardare sotto di sè una moltitudine di minori, attendeva con ogni studio a quelli edifizi, e volgeva il pensiero alle statue pei sepolcri di Giuliano e di Lorenzo, tali fatti avvennero che lo costrinsero a interrompere; dei quali non ha più orribile esempio la storia nostra. Giovi accennarli di volo.

Correvan l'Italia, contrastandosi fra loro, due eserciti, francese e tedesco, in nome di Francesco I che agognava il regno di Napoli, e di Carlo V bramoso di possedere come feudo imperiale il ducato di Milano. Arbitri dell'Europa i due giovani monarchi, invidiando la grandezza l'uno dell'altro, facevano pagare con le lacrime e il sangue dei popoli la rivalità della propria ambizione. Francesco (succeduto a Luigi XII) gentil cavaliere e guerriero, sconfitto a Pavia dove disse d'aver perduto tutto fuor che l'onore, potè stringere per via di promesse, che poi non mantenne, una lega con lo Sforza di Milano, Venezia, Firenze e Clemente VII; lega che riuscì a tutti funesta. E principalmente al papa: chè nel settembre dello stesso anno i Colonnesi, nemici suoi, potenti in Roma e parteggianti per l'imperatore, prima gli tolsero Anagni, e poi con l'opera del volpino spagnuolo Ugo di Moncada simulando un accomodamento, e persuaso il pontefice a congedare le sue soldatesche, piombarono su Roma, la presero, e posero a sacco il Vaticano. Clemente ricoveratosi in Castel Sant'Angelo potè far patti, e si liberò. Ma l'anno dopo il francese Carlo contestabile di Borbone, che tradendo la patria era passato ai servigi di Carlo V, già vittorioso in Lombardia e capo di molte milizie mal

24 febbraio 1525

22 maggio 1526

pagate, affamate e ingorde di rapina, corse prima verso Firenze, ma impedito dalla resistenza che gli oppose Francesco Maria Della Rovere duca d'Urbino con l'esercito della lega, scese come fulmine avventandosi a Roma. Ogni proposizione conciliativa offertagli dall'atterrito pontefice fu inutile. Il Borbone dà l'assalto, e scalando il primo le mura è ucciso da un'archibugiata che Benvenuto Cellini si vanta di avere scaricata egli stesso. La morte del condottiero raddoppia il furore de' suoi, che comandati da un altro traditore di Francia Filiberto di Chalons principe d'Orange calano a furia e invadono e saccheggiano la città. Per dar un'idea di ciò che patì Roma in questo sacco del 1527, basti il dire che nè Vandali nè Goti, in tempi barbari, s'erano mai lordati di tante brutali e schifose scelleratezze, quante vi operarono Tedeschi e Spagnuoli e Italiani in tempi di civiltà e in nome del re cattolico.

6 maggio 1527

Firenze, alla notizia della presa di Roma e della prigionia di Clemente VII in Castel Sant'Angelo, volle rivendicarsi in libertà, e cacciò per la terza volta i Medici; ma le lotte intestine e le discordie delle parti la laceravano. Niccolò Capponi, anima retta, degno figlio di quel Piero, che rintuzzò l'orgoglio di Carlo VIII, potè, nominato gonfaloniere, ricostituire il governo della repubblica, e dar ordinamento alle milizie cittadine che vent'anni prima era stato consigliato da Niccolò Machiavelli. Ma la moderazione conciliatrice del Capponi fu costretta a cedere il campo alle violente improntitudini degli Arrabbiati: egli fu deposto, ed eletto in sua vece Francesco Carducci; uomo « indegno (scrive il Guicciardini), se tu riguardi la vita passata, le condizioni sue e i fini pravi di tanto onore ». Intanto per

17 maggio 1527

29 giugno 1529

l'accordo di Barcellona Carlo V, avendo fatto pace con papa Clemente, erasi obbligato a restituirgli i suoi Stati e a ristabilire l'espulsa casa dei Medici. Firenze lo seppe, e delusa nelle speranze riposte nell'aiuto di Francia che vilmente l'abbandonò, unica città non compresa nelle convenzioni dei potentati, e unico resto ormai dell'indipendenza italiana, inviò all'imperatore un'ambasceria, dichiarandosi pronta a qualsiasi patto, sol che « la si lasciasse viver libera con le sue leggi ».[1] Ma riuscito inutile questo tentativo, si armò della propria dignità, e deliberò di resistere. Preparata ad ogni estremo volse subitamente l'animo a fortificarsi, e cercandosi un Commissario generale che provvedesse a tanto bisogno, tutti a una voce proposero Michelangiolo. Non era ignota la sua antica affezione per casa Medici, ma nessuno dubitò che fosse per vincere in lui il dovere della patria difesa. Ed egli infatti accettò, lasciando così in forse se abbia a stimarsi più grande fra gli artisti, o più magnanimo fra i cittadini. Ordinati alcuni savi provvedimenti per la città, si recò a Pisa, a Livorno e ad Arezzo, per dare assetto alle loro munizioni, e poi (con mandato dei Dieci di Balìa) a Ferrara, a studiarvi la nuova maniera di fortificazioni e d'artiglierie che vi aveva stabilite il duca Alfonso. Dopo ciò, adoperando l'ingegno e la dottrina come già Archimede nell'assedio di Siracusa, si pose a piè fermo sul colle di San Miniato, e lo cinse di validi ripari,[2] ben giudicando che se i nemici si fossero impadro-

[1] Son parole del Varchi.

[2] Il celebre Vauban, passando di Firenze, ammirò le fortificazioni erette da Michelangiolo, ne studiò la pianta, e ne prese le misure.

niti di quell'altura, la città sarebbe inevitabilmente perduta. Intanto le soldatesche guidate dal principe d'Orange avevano circondato d'assedio Firenze, disponendo il campo ad Arcetri, a Montici e su tutte le colline che stanno sopra la città a sinistra dell'Arno. La Signoria aveva affidato il comando delle milizie cittadine a Stefano Colonna, e delle sue soldatesche al perugino Malatesta Baglioni, valente, ma furbissimo, e (se s'ha credere al Varchi) empio, crudele e di tutti i vizi e scelleraggini coperto. Michelangiolo, nominato dei Nove della milizia, dirigeva la difesa dal poggio di San Miniato, e posti due pezzi d'artiglieria sul campanile della chiesa, bravamente maneggiati dal bombardiere Lupo, molestava il nemico, e recava gran danno al campo di fuori. Erano già corsi sei mesi, e vari assalti erano stati respinti, e la resistenza durava accanita, quando si cominciò tra i soldati della città a bisbigliare di non so qual tradimento. Michelangiolo ne fu avvisato, e tanto più ne prese sospetto dacchè vide eseguirsi alcuni ordini del Baglioni contrari alla sua volontà e alle buone regole di guerra. Cresciuti i sospetti per avvisi ch'ebbe da Mario Orsini e da altri capitani suoi fidi, parlò chiaro alla Signoria, e le scoprì ciò che aveva inteso e veduto, mostrando il pericolo in che si trovava la città, e dicendo ch'erano a tempo a provvedere, se volevano. Ma non gli si diede retta, e dal gonfaloniere Carducci non ebbe che parole villane e rimproveri di uomo troppo timido e ombroso. Allora adirato per l'improvida audacia d'alcuni e il frodolento armeggìo di altri, odiato a morte dal Baglioni, cadute le speranze, nè potendo cedere altrui l'ufficio di Commissario senza esporsi alla furia popolare, si fece aprire segretamente la porta detta della Giustizia, e insieme con-

Antonio Mini e Rinaldo Corsini (che non finivano mai d' incitarlo alla fuga) uscì di Firenze.

Sì, fuggì Michelangiolo: ma egli era pur quell' istesso che ventitrè anni prima era fuggito da Giulio II e da Roma. Là fu un sentimento di nobile alterezza e di animo indipendente che lo spinse alla fuga; qui, il timore di cader vittima di stolti ardimenti e di scellerati tranelli, non che lo sdegno di vedere coi propri occhi la ormai irrimediabile mutazione dello stato, « la quale era desiderata da quasi tutti i ricchi, parte per ambizione, parte per isciocchezza, parte per dipendenza ».[1] Presa la via di Garfagnana, incontrò a Castelnuovo Niccolò Capponi che v'era caduto infermo, e che vi morì alcuni giorni dopo proferendo queste ultime desolate parole: « Dove abbiamo noi condotto questa misera patria? ». Proseguì il Buonarroti il viaggio fino a Ferrara desideroso di starvi nascosto; ma poteva restar nascosto un Michelangiolo? Lo seppe il duca Alfonso, e gli usò mille cortesie, tanto che lo costrinse a cercar luogo più segreto a Venezia; ma fu l' istesso anche là. Frattanto la sua partenza aveva levato gran rumore in Firenze, e la Signoria aveva spiccato contro di lui, come contro altri dodici cittadini fuggiti del pari, il bando di ribelle. Ma fu questa per Michelangiolo una dichiarazione solamente per forma: infatti col mezzo di Galeotto Giugni, oratore fiorentino presso la corte di Ferrara, e' fu pregato con calde istanze a ritornare a Firenze per riprendere la gloriosa impresa di difenderla nei crescenti pericoli, e gli s'inviò

20 ottobre 1529

[1] Questo afferma Gio. Battista Busini in una delle sue famose lettere al Varchi sopra l'assedio di Firenze.

sino a Venezia un salvocondotto.[1] Ed ecco che Michelangiolo mosso da quell'invito, deposta ogni amarezza, sprezzando ogni rischio, e sebbene prevedesse un tristo fine, fece ritorno a Firenze, dove fu ricevuto a braccia aperte. Sue prime cure furono, l'animare col consiglio e con l'opera i cittadini, e restaurare il forte di San Miniato, il quale per il fulminar continuo delle artiglierie minacciava rovina. E a tale intento fasciò la torre di balle di lana, che legate per certe corde al cornicione e sportando in fuori, ammortavano, cedendo, i colpi delle batterie; e fece bastionare con un gran monte di terra tutta la faccia del campanile esposta al campo nemico. A tanto lunga e inaspettata resistenza, che durò dieci mesi, l'Orange disperando di poter prendere d'assalto la città mutò l' assedio in blocco. A Firenze venuta agli estremi per fame unica speranza rimaneva ormai il braccio e il core di Francesco Ferrucci. Quest'uomo, di cui troppo tardi si conobbe la fede e la virtù,[2] schietta immagine dell' eroe popolano, dopo alcuni fatti d'arme fortunatissimi, aveva ripresa dalle mani degl' Imperiali la ribellata Volterra. Nominato commissario generale,

---

[1] Così dice il Varchi; ma da una lettera del Giugni riportata dal Gaye apparisce che invece fu Michelangiolo, il quale chiese gli fosse agevolato il ritorno. E ciò si accorda in qualche modo con quelle parole del Nardi, che scrive che «Michelangiolo e Rinaldo Corsini pentendosi di comune consiglio d'essersi assentati dalla città, amorevolmente ritornarono ». Ma nulla ripugna a credere l'una cosa e l'altra, tornando a decoro della repubblica il far premure per il ritorno di tanto cittadino, e ad onore dell'animo dignitoso di lui il cercare di presto ricondursi a difenderla.

[2] « Se avessono eletto lui (dice il Varchi) e fattolo dittatore da dovero, le cose sarebbono state governate altramente che non furono, e per conseguenza avuto altro fine ch'elle non ebbero ».

riceve l'ordine di recarsi a soccorrere Firenze, e parte da Volterra alla volta di Pisa avendo accozzato circa tremila fanti e quattrocento cavalli. Trattenuto a Pisa per malattia non può impedire che il nemico mandi soldatesche nel Pistoiese per opporsi alla sua venuta; ma appena rimesso in salute passa pel contado di Lucca, e s'incammina verso la montagna di Pistoia. L'Orange, avvisato (par certo) delle sue mosse da Malatesta, si spinge ad incontrarlo col grosso dell'esercito; e Malatesta non profitta dell'occasione per fare, come da tutti si voleva, una sortita contro i rimasti assedianti. Varca il Ferrucci la montagna, assalta e prende San Marcello, e s'accosta a Gavinana, mentre l'Orange con sette in otto mila uomini v'entra dalla parte del Pistoiese. Dopo lungo e valoroso combattimento, in cui riman morto l'Orange, il Ferruccio oppresso dal numero soverchiante dei nemici, ferito e condotto inerme alla presenza del calabrese Fabrizio Maramaldo viene da costui barbaramente scannato.

3 agosto 1530

Con la morte del Ferruccio si spense l'ultimo anelito della repubblica fiorentina. Si tentò di deporre dal comando il Baglioni; ed egli col coltello alla mano s'oppose, e volgendo le artiglierie della porta San Pier Gattolini contro la città, smascherò il suo tradimento.[1] Fu

[1] « Egli ha venduto (disse, saputa la cosa, il doge di Venezia Andrea Gritti) quel popolo e quella città e il sangue di quei poveri cittadini a oncia a oncia, e messosi un cappello del maggior traditore del mondo ». Anche il marchese Gino Capponi, temperatissimo nello scrivere del Baglioni, dice che « egli aveva non solamente oltrepassato, ma tradito il suo mandato, quando chiamato ad esser capitano della repubblica, non aveva fatto in dieci mesi altro che sempre negoziare coll'inimico, e disponeva della

necessità capitolare. I nemici entrarono trionfanti, e travagliati dalla pestilenza la propagarono più micidiale nella città, dove già era penetrata. Presero e uccisero molti cittadini, e uno dei primi ad aver mozza la testa fu quel Carducci che non aveva voluto aprire le orecchie ai savi avvertimenti di Michelangiolo. La casa del grande artista fu dalla corte del bargello invasa e messa a soqquadro, cercandosi lui a morte; ma egli, che già se lo aspettava, potè trovare scampo presso un fidato amico, e molti giorni vi stette nascosto.[1]

12 agosto 1530

XI. — Passato quel primo furore, Clemente VII scrisse a Firenze che si ponesse ogni studio per ricercar Michelangiolo, ordinando che non fosse in niun modo offeso, e datagli libertà, perchè potesse attendere all'opera delle sepolture in San Lorenzo. Erano più anni che non aveva tocco i ferri, e si rimise al lavoro con l'ardore della gioventù. Ma sì per questo e per le sofferte amarezze, si ridusse in tal cattivo stato di salute che dava a temere de' suoi giorni. Uno dei suoi più gravi dolori fu di vedere insediato in Firenze come assoluto principe il duca Alessandro, bastardo di casa Medici, uomo feroce e vendicativo, il quale l'odiava per l'opera prestata in difesa della città, e se non fosse stato per rispetto al papa lo avrebbe fatto segno alla sua vendetta. Non accettate pertanto dal Buonarroti le commissioni di nuovi lavori che il duca di Mantova ed altri personaggi gli offersero, tutto egli si volse a quelli per San Lorenzo, e

città come di sua roba, e di suo arbitrio ne regolava le sorti avvenire ».

[1] Così narra il Condivi. Altri dissero che stette nascosto nel campanile di San Niccolò oltr'Arno.

in pochi mesi fece le famose statue dei Depositi, prodigio d'arte umana. Terminò le due sole monumentali di Giuliano e di Lorenzo con tanto perfetta esecuzione che par proprio il ferro diventato pennello. Siedono ambedue sui loro sepolcri: quegli fiero nell'atto e nel girar della testa; questi immerso in grave meditazione, sì che il suo simulacro fu detto da tutti « il Pensieroso »; e mostra come Michelangiolo volesse far servire la forma ad esprimere non solo i sentimenti della propria anima contristata, ma anche quelli dell'anima di Lorenzo lacerata dal rimorso della colpa e dell'ingratitudine. E quando Gio. Battista Strozzi, lodando la statua della Notte dormente sul sepolcro di Giuliano, scrisse:

La Notte che tu vedi in sì dolci atti
Dormire, fu da un Angiolo scolpita
In questo sasso, e perchè dorme ha vita:
Destala, se nol credi, e parleratti;

Michelangiolo, quasi direi sdegnoso che non si fosse indagata la sua riposta idea, rispondeva così:

Caro [1] m'è il sonno e più l'esser di sasso
Infin che 'l danno e la vergogna dura.
Non udir, non veder m'è gran ventura,
Però non mi destar: deh! parla basso.

Questi versi scritti negli ultimi e più tristi anni del duca Alessandro, versi che paiono un'eco della parola e un fremito del cuore di Dante, sono rivelazione dell'animo di Michelangiolo: e bene è stato detto che, non potendo ormai più aiutare col braccio la patria, egli chiamò in

[1] La lezione comune legge « Grato »; ma più felicemente l'autografo dice « Caro ».

soccorso l'ingegno a vendicarla nella memoria dei posteri, e il marmo a far la sua vendetta immortale.[1]

XII. — Terminate queste due statue, e abbozzate le altre quattro, il Giorno e la Notte, l'Aurora e il Crepuscolo, che rammentano la brevità della vita, il variar continuo e il rapido sparire delle umane fortune, fu da papa Clemente chiamato a Roma per dipingere la facciata principale della cappella Sistina. A lui già vecchio di sessant'anni coceva di non potere per sì lunga sequela di avvenimenti proseguire la sepoltura di Giulio II, molto più perchè dalla casa Della Rovere gliene venivano rimproveri amari e minacce.[2] Ma Clemente VII, cercando ogni maniera di liberarlo da tale impegno, tanto gli stette addosso che Michelangiolo fece i cartoni della Sistina. In questo mezzo il papa morì. Con la sua morte perdè il duca Alessandro un protettore, ma gli restava Carlo V, il quale avevagli data in moglie Margherita d'Austria sua figliuola naturale. A questo monarca, contro le ribalderie di colui, ricorsero in Napoli gli esuli fiorentini, de'quali s'era fatto capo Filippo Strozzi. Lo storico Nardi ne difese bellamente la causa; lo storico Guicciardini bruttamente la combattè;[3] e Alessandro, vinta che l'ebbe, sciolse più che mai libero il freno ai delitti, finchè Lo-

25 settem. 1534

---

[1] Gio. Battista Niccolini nel celebre discorso *Del sublime e di Michelangiolo.*

[2] Michelangiolo nella sopra citata lettera al Vigerio, parlando dell'amore che portava a quell'opera, scrive: « Di che ne sono pagato col dirmi ch'i' sia ladro e usuraio da ignoranti che non erano al mondo ».

[3] L'orazione del Nardi si legge nel lib. XIV della *Storia* del Varchi; ed è forse il più insigne esempio, in quell'età, di eloquenza politica, schietta, libera, stringente.

renzino de'Medici, già turpe incitatore e strumento delle sue dissolutezze, non lo pugnalò a tradimento. Parve un istante volesse Firenze riprendere gli antichi spiriti. Palla Rucellai e alcuni altri seguaci delle dottrine del Savonarola alzarono la voce, ma non ebbero ascolto, chè i più coraggiosi cittadini erano in bando. In tanto scompiglio, offertosi pronto a qualsivoglia servigio il giovane Cosimo (figlio del celebre capitano Giovanni de'Medici detto delle Bande nere), il Guicciardini, il Vettori ecc. fatti capi della parte più numerosa chiesero lui al Consiglio dei quarantotto per reggitore dello Stato; e Cosimo fu eletto. Non è qui luogo a giudicare di questo principe: solo può dirsi, che se Firenze si sottrasse così alla dominazione spagnuola, l'elezione di lui fu il minor male che potesse avvenirle.

9 gennaio 1537

XIII. — A papa Clemente VII tenne dietro Paolo III di casa Farnese. Il quale di subito fece ricerca di Michelangiolo per averlo a'suoi servigi: ma avendogli questi risposto con onesta franchezza esser già legato con gli eredi di Giulio II, il pontefice efficacemente s'interpose per un accomodamento che lasciasse alfine libero il Buonarroti, e contentasse gli eredi. E così ebbe termine la lunga questione di quella che il Condivi chiama « tragedia della sepoltura », di compier la quale fu sempre desideroso Michelangiolo, e sempre impedito da ogni nuovo papa che voleva far di lui la gloria del suo pontificato. Di questo monumento più statue rimangono abbozzate,[1] e tre sole terminate nella chiesa di San Pietro

[1] In Firenze una è quella della Vittoria che tien sotto un prigione; ed è posta nel Museo nazionale. Altre quattro che rappresentano altrettanti prigioni, sono nella grotta del Buontalenti

in Vinculis di Roma, la più celebrata delle quali è il Mosè.[1] E chi mai non ne ha lette o udite le maraviglie? Per questa statua, significando negli occhi, nel volto e nell'atteggiamento del gran Legislatore l'impeto della vigoria e una fermezza che ha del minaccioso, volle Michelangiolo adombrare la fiera natura di Giulio II, e con la memoria del liberatore del popolo ebreo rispondere all'ardimentoso animo di colui, che volle gli fosse posta in mano una spada e non un libro,[2] che fece udire il grido di voler liberare l'Italia dai barbari, e cui piacque a Cesare Balbo di chiamare il Dante dei pontefici.

Dopo ciò pose mano alla pittura della Sistina, e vi rappresentò il Giudizio Universale. Da giovane aveva dipinto nella volta l'onnipotenza della Creazione; da vecchio dipinse la fine, ritraendo così in un medesimo luogo i due punti estremi della storia del genere umano. Questo affresco che è la più vasta opera di Michelangiolo, e forse del mondo, fu scoperto dopo otto anni di lavoro. Su in cima, Cristo giudice irritato, e la Vergine in atto d'interceditrice: in mezzo, un gruppo mirabile di angeli che danno fiato alle trombe: innumerevoli figure salgono, precipitano, s'accalcano: in tutte, una scienza di scorti che paiono di rilievo,[3] e una fecondità d'immaginazione

25 dicem. 1541

nel giardino di Boboli. Alcune poi furono donate a Roberto Strozzi, e andarono in Francia.

[1] Ben disse il cardinale di Mantova, quando accompagnò alla casa di Michelangiolo Paolo III per distorlo dal pensiero di compiere la detta sepoltura: « Questa sola figura basta a onorare la memoria di Giulio II ».

[2] Nella statua di bronzo che il Buonarroti gli fece per Bologna; la quale fu poi gittata a terra, e disfatta.

[3] In una lettera al Varchi dice Michelangiolo con finissimo

meglio unica che rara. Passato quel sentimento di stupore che percosse gli animi allo scoprirsi di quel lavoro, vennero fuori le critiche, specialmente intorno alla negligenza del colore e all'abuso della notomia. Quello che dovè più ferire il cuore del Buonarroti è da credere che fosse l'acerbo biasimo che ardì di lanciargli con lettera (per vendicarsi del mancato dono di certi disegni) Pietro Aretino, il più vile e fortunato uomo dei tempi suoi, vergogna del secolo che lo tollerò e lo pagò. Ma largo compenso al dolore del Buonarroti, il quale troppo tardi conobbe il fango di quell'anima, furono senza dubbio le dolcezze dell'amicizia e le parole di conforto di Tommaso de' Cavalieri, di Luigi Del Riccio, di Donato Giannotti esule di Firenze e d'altri illustri Fiorentini che sotto il pontificato di Paolo III, avverso non meno di loro ai Medici, trovarono asilo in Roma, e amavano in Michelangiolo una memoria della spenta repubblica. Nella compagnia di tali amici vuol esser posta, e sopra tutti, Vittoria Colonna.

Questa donna, illustre per le virtù dell'animo e dell'ingegno, figlia di Fabrizio Colonna, aveva sposato nel 1509 a diciannove anni Ferrante Francesco Davalos marchese di Pescara. Il quale, spagnuolo d'origine e d'affetti, prode in arme, acquistò gloria in varie battaglie contro la Francia, e sotto le bandiere di Carlo V fece prodigi di valore nella vittoria di Pavia, dove riportò ferite, per le quali lentamente gli fu consumata la vita. E meglio sarebbe stato per lui il morire in quella

acume che « la pittura gli par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, e il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura ».

famosa giornata, chè non avrebbe macchiato il suo nome col tradimento a danno di Girolamo Morone, con cui era entrato a parte del disegno d' una lega per rendere all' Italia la sua politica indipendenza: età sciagurata, in cui parve che il tradire fosse creduto un diritto! Vittoria rimasta vedova a trentacinque anni nello splendore della bellezza, lo amò anche morto, lo pianse con versi nobilmente affettuosi, e continuò a pascere, finchè visse, il suo dolore con la preghiera, lo studio e le opere della carità. Michelangiolo la conobbe in Roma forse nel 1536, quando Carlo V fu a visitarla: la conobbe, allorchè la sua vita d'artista era in sul declinare; e l'affetto purissimo con cui quei due cuori si strinsero, valse al Buonarroti un conforto alle tristezze dei tempi, e a Vittoria l' onore di congiungere con esso il proprio nome, e partecipare così dell' immortalità di lui. Ella morì di cinquantasette anni in mezzo alle riverenti cure degli uomini più chiari di Roma; e morta che fu, Michelangiolo (dice il Condivi) « d'altro non si doleva, se non che quando l'andò a vedere nel passar di questa vita, non così le baciò la fronte come baciò la mano ».

Febbraio 1547

XIV. — Nell'anno medesimo ch'essa mancò, il papa Paolo III elesse il Buonarroti architetto della fabbrica di San Pietro, ufficio rimasto vacante per morte di Antonio da San Gallo. Michelangiolo già settuagenario, a cui l'età, i tempi e i dolori incutevano nell'animo quella mestizia che nelle sue rime si palesa più volte, fece di tutto per fuggire questo grave peso, ma costretto dalle preghiere e poi dal comando del pontefice accettò, ponendo peraltro per condizione che fosse dichiarato nel Breve papale ch'egli avrebbe servito la fabbrica « per l'amore di Dio e per la riverenza al principe degli Apo-

stoli, e senza alcun premio ». Nel qual proposito rimase costantemente fermo sino all'ultimo de'suoi giorni, tanto che rimandò più volte indietro le remunerazioni inviategli dal papa, anche a rischio d'incontrarne per cotal rifiuto l'indignazione. Già intorno a quella fabbrica molti valorosi ingegni s'erano adoperati. Il San Gallo ne aveva fatto un modello che durò anni e anni e costò quattromila scudi: Michelangiolo ne rifece un altro in quindici giorni e costò venticinque scudi. Alla croce latina sostituì la greca; a dispendiosi ed inutili ornamenti, maestà di linee e bellezza di disegno; e immaginò, sull'esempio del Brunellesco, l'immensa cupola a doppia volta, la quale doveva esser veduta da tutti e quattro i bracci della chiesa. Non è da dire, e meno da credere, quanti dispiaceri e travagli gli dettero i partigiani del San Gallo, principalmente perchè così vedevano chiusa per loro una fonte d'indegno traffico. Finchè visse Paolo III e anche il successore Giulio III che di lui si fidavano, i lavori si condussero senza intoppi; ma morti ambedue, l'opera rallentò per le molestie dei Sangalleschi imbaldanziti. Le quali, sguinzagliate sotto il pontificato brevissimo di Marcello II, più invelenirono sotto quello di Paolo IV, in cui venne dato per indegno competitore al Buonarroti un Pirro Ligorio napoletano, che spinse l'arroganza fino a svillaneggiare la veneranda canizie di Michelangiolo, chiamandolo vecchio rimbambito. Fu una perfida guerra e crudele che questi lungamente patì; ma sebbene stimolato dal suo nipote Lionardo ad abbandonar l'ufficio e portarsi a Firenze, rispose che non voleva far ciò, perchè non potesse la fabbrica esser guasta da altri, e « per non dare occasione ai ladri di ritornarvi a rubare come solevano, e come ancora aspettavano ». Non-

dimeno, le tribolazioni giunsero a segno ch'ei sentì di non poter più tollerarle: e tre anni dopo, in una lettera al cardinale Rodolfo Pio da Carpi, del 13 settembre 1560, dopo essersi doluto e giustificato delle accuse mossegli contro, chiude così: « Ma perchè forse il proprio interesse e la mia grave vecchiezza mi possono facilmente ingannare, e, contro l'intenzione mia, far pregiudizio alla fabbrica, io intendo (come prima potrò) domandar licenza alla Santità di N. S.; anzi, per avanzar tempo, voglio supplicare, come fo, V. S. illustrissima e reverendissima, che sia contenta liberarmi da questa molestia, nella quale per li comandamenti dei papi, com'ella sa, volentieri sono stato gratis già diciassette anni:... tornandola efficacemente a pregare di darmi licenza, che per una volta non mi potrebbe fare la più singolar grazia ». La rinunzia non fu accettata; ed egli rimase fermo sulla breccia. In mezzo a tanti crepacuori non mancò di occuparsi nella costruzione di fabbriche, di ponti, di porte e di disegni di chiese; fra i quali (oltre quello per la nuova chiesa di San Giovanni de'Fiorentini) l'altro di Santa Maria degli Angeli, tempio costruito sulle terme di Diocleziano, che non ostante le infelici mutazioni dell'architetto Vanvitelli, rimane, per vaghezza di parti e regole di proporzione, uno dei più belli di Roma. E nell'età di ottantadue anni tornava a lavorare a un gruppo che doveva servire per il suo sepolcro, rappresentante una Deposizione di croce, che oggi si vede dietro il coro del nostro Duomo; nel qual gruppo la figura del Redentore, ch'è la sola compiuta, esprime mirabilmente l'abbandono d'un corpo privo di vita, e spira sentimenti d'affetto e di pietà riverente. Oltre a ciò, come Sofocle ottuagenario col leggere dinanzi ai giudici il suo *Edipo a Colono* trionfò dell'accusa

d'incapacità a ben regolare la domestica amministrazione, così egli col mostrare il suo modello della cupola di San Pietro rispondeva alla taccia d'imbecillità, e svergognava i rabbiosi suoi schernitori. E mandando al Vasari il bellissimo sonetto « Giunto è già 'l corso della vita mia »[1] gli scriveva: « So che direte ch'io sia vecchio o pazzo a voler far sonetti; ma perchè molti dicono ch'io son rimbambito, ho voluto fare l'uffizio mio ».

An. 1559

Morto Paolo IV, sotto il pontificato di Pio IV fu sventata la congiura dei Sangalleschi, e la fabbrica si condusse a sì buon termine che già cominciava a voltarsi la gran cupola, la quale ebbe piena esecuzione solamente ai tempi di Sisto V. San Pietro fu l'ultimo dei pensieri di Michelangiolo; e impedito dall'estrema vecchiezza di assistere con la persona, si consolava di aver le finestre della camera rivolte al caro edifizio, col cui prodigioso inalzamento direi quasi che movesse il volo l'anima sua per sollevarsi a Colui che l'aveva creata.

18 febbraio 1564

Questo fu il 18 febbraio 1564, mancandogli sedici giorni per entrare nel novantesimo anno.

Nelle ceneri del suo maggiore artista Firenze fu più fortunata che in quelle del suo maggior poeta; chè il nipote Lionardo, presone il corpo un mese dopo la morte e ripostolo dentro una balla, lo potè trasportare furtivamente da Roma a Firenze, e deporlo in Santa Croce, dov' erano sepolti i suoi antichi. L' esequie solenni si celebrarono il 14 di luglio in San Lorenzo, e vi furono deputati i due pittori Angelo Bronzino e Giorgio Vasari, i due scultori Bartolommeo Ammannati e Benvenuto Cellini, e ne lesse l'orazione funebre Benedetto Varchi.

---

[1] Sonetto LXV.

A dir breve, non mai la memoria d'uomo illustre fu onorata con più ampia dimostrazione di reverenza, d'amore e di pubblico lutto, per via di letture di componimenti in prosa e in verso, e scritti di lode, e concorso infinito d'ogni ordine di cittadini.

XV. — Discorsi così i fatti principali della storia e i lavori di questo grand'uomo, giovi, o lettore, vedere compendiosamente raccolta l'immagine dell'ingegno e dell'animo suo, specchiata nelle opere dell'arte e ne'costumi della vita.

Narra il Vasari che Lorenzo il Magnifico intese fare di Michelangiolo uno scultore, perchè, morti il Ghiberti e Donatello, la scultura era meno in fiore della pittura. Il giovinetto, maravigliato alla vista delle statue greche raccolte nel giardino mediceo, vide in quelle un esempio di perfezione che stimò degno dell'opera emulatrice del suo nobilissimo spirito. Ma non era egli l'uomo che volesse strascicarsi sulle orme dei Greci, egli che non si piegò mai a legge alcuna antica o moderna, solito a dire che « chi va dietro a altri, non li passa innanzi ». Fu scritto che Eufranone, pittore anch'esso e scultore, contemporaneo di Prassitele, spingendosi oltre le dottrine della scuola ateniese, e sdegnando di ricopiare le apparenze ordinarie dei corpi, cercò nella notomia la ragione delle movenze e la legge delle forme, per dar libertà all'immaginazione di cavar nuovi tipi da nuovi elementi di scienza. Così Michelangiolo, lasciate ben presto le pure tradizioni dei quattrocentisti, e assoggettando l'imitazione dell'arte antica a'suoi intendimenti, si formò una novella maniera fondata principalmente sullo studio del corpo umano, e diversa dal modo con cui gl'istessi Greci lo concepirono. Nessuno meglio di lui investigò la struttura e le propor-

zioni delle membra: viveva con pertinace pazienza sui cadaveri, tanto da portarne stemperato lo stomaco, frugando per ogni fuggevole avvolgimento, e cercando ogni appicco dei muscoli per infondere in essi la vita. E vita vigorosissima spirò nelle opere sue; nelle quali trovi fantasia ardente, sovrabbondante, e dottrina insuperabile, e severità di carattere, e altezza di stile, ed espressione misteriosa d'un linguaggio non usato da alcun altro e pure inteso da tutti. Se non che la pompa della scienza, lo sfoggio della notomia e l'ostinata ricerca del difficile, del grandioso, del nuovo, oltrepassano non di rado i confini del naturale. Si direbbe quasi che quanto dell'uomo apparisce all' esterno non contentasse l' anima sua, e che avendo presenti alla memoria tutti i moti e gli aspetti del corpo umano, la vista del modello gli fosse d'impaccio agl'impeti della fantasia e alla libera manifestazione dell'immagine che vedeva nell'intelletto, e la vedeva già nata tutta insieme con la forma. Ma questa immagine, in mezzo alle minacciose e spesso trasmodate fierezze, è sempre sublime, perchè cava le sue forze dal sentimento dell'ideale, da cui prende vita, e a cui tende come fine supremo ogni creazione dell'arte.

Dopo ciò non farà maraviglia se egli non scolpì, nè mai dipinse ritratti. Uno ne rammenta il Vasari, fatto per Tommaso de' Cavalieri gentiluomo romano, ma solamente disegnato in cartone; ed aggiunge che oltre quello nessun altro fece « perchè aborriva il far somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza ». Ora, qual'idea si fosse formata della bellezza, più volte spiegò Michelangiolo nelle sue rime. Credeva gli fosse data per esemplare nella sua nascita: diceva che i propri occhi bramosi d'ogni cosa bella, e insieme l'anima sua, non hanno altra virtù

se non la contemplazione della bellezza per salire al cielo, onde scende uno splendore che innamora; e che ogni bellezza che si vede quaggiù s'assomiglia a quel celeste fonte, da cui deriva il bello.[1] A questo tipo ideale pertanto egli cercava di far rispondere l'intimo concetto, e ad esso par che accenni con le parole della già citata lettera a monsignor Marco Vigerio: « La Vostra Signoria mi manda a dire ch'io dipinga. E io rispondo che si dipinge col cervello e non con le mani; e chi non può avere il cervello seco, si vitupera ». E qui è da notare che studiosissimo com'era della bellezza dell'idea, la forma era da lui curata quanto stimasse necessario ad esprimere quella, e non più. Perciò se a molte delle opere sue non diede perfetto compimento, fra le altre ragioni vi può esser forse anche questa, ch'egli le abbandonasse a quel punto, come colui che lascia interrotto il periodo, quando le parole che ha dette gli paion bastanti a significare il pensiero.

XVI. — Michelangiolo credeva dipendere dalla scultura la sua maggior fama. Nelle *Rime* la dice « arte prima »[2] e « ottimo artista » chiama lo scultore;[3] e in una lettera al Varchi scrive che « la scultura è la lanterna della pittura, e che dall'una all'altra è la differenza che è dal sole alla luna ».[4] Confessava non essere

---

[1] V. Madrig. VII, e VIII, e Sonetto LIV.

[2] Sonetto LXXXIV.

[3] Così spiega il Varchi nella citata *Lezione*.

[4] Vero è che dopo quello che gliene scrisse il Varchi mutò sentimento; ma tuttavia non dubitò di aggiungere: « Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, se egli avesse così bene intese l'altre cose ch'egli ha scritte, l'arebbe meglio scritte la mia fante ».

arte sua nè l'architettura, nè la pittura; anzi il trattar colori e pennelli narrasi che fosse detta dà lui opera da femmine. Eppure alcuni dei più valenti suoi contemporanei lo tennero invece in maggior pregio come pittore,[1] e questo giudizio ebbe poi la conferma dei posteri.[2] « Le pitture della volta della Sistina (scrive un dotto alemanno) sono il più bel fiore delle opere del Buonarroti. Qui la sua mente grandissima si manifesta in tutto lo splendore, la dignità e la più serena purezza. In esse non appare segno di quelle audaci stranezze, a cui talvolta fu trascinato dalla sovrana forza del suo intelletto, le quali non sono senza turbamento di chi le contempla ».[3] E un valoroso critico francese chiama la volta della Sistina « la più splendida opera di Michelangiolo e il più prodigioso monumento che abbia mai prodotto lo spirito umano ».[4] E poichè ciò è vero, e men vero non è che il David e gli altri lavori della sua gioventù non mostrano quasi segno dei difetti che venner dopo, convien confessare che egli insofferente di freni e d'ostacoli, fatto più libero col volger degli anni e consapevole della propria potenza, volle esser unico dominatore dell'arte per conquistare l'ammirazione universale. Ma di questa ammirazione, di cui trasse profitto con savio accorgimento Raffaello, ben previde Michelangiolo stesso le triste conseguenze, allorchè disse parlando appunto della Sistina: « Oh quanti vuol render goffi quest'opera

---

[1] V. fra le *Lettere pittoriche* raccolte dal Bottari quella del Cellini al Varchi, e l'altra del Pontormo al Cellini.

[2] V., fra gli altri, Pietro Selvatico *op. cit.*, e Cicognara *Storia della scultura,* lib. v, cap. II.

[3] Francesco Kugler. *Manuale della Storia della pittura.*

[4] Carlo Clément, *op. cit.*

mia! ». Nè s'ingannò: perchè gli ardimenti, che solo il suo sterminato ingegno poteva tentare, nelle opere dei suoi miseri seguaci appaiono sconcezze, e in quelle degl' imitatori dei suoi imitatori sono deliri.

XVII. — Egli amò l'arte, e l'amò tanto da chiamarla sua moglie, e da fargli dire:

L'affettuosa fantasia,
Che l'arte mi fece idolo e monarca;[1]

ma non si accostò ad essa se non ornato l'animo di eletti studi, e nutrito il cuore d'alta sapienza. Di che son prova le rime ch'ei dettò, e di cui scrisse il Berni:[2]

Io giurerei d'avelle
Lette tutte nel mezzo di Platone.

Il seme delle dottrine platoniche (si è già notato) trasse Michelangiolo nei ritrovi e nelle disputazioni accademiche dei giardini medicei, ma esse non produssero in lui frutto di sterili pensieri e bugiardi affetti; così lontano dall' uso comune, che lo stesso Berni, mordendo i poeti contemporanei, ebbe a dir con ragione:

Ei dice cose, e voi dite parole.

In un'età, nella quale con le caste forme del Petrarca si coprivano i vizi del cuore, o (come scrive in una lettera il Tasso) « si trapassava dal Parnaso, dal Liceo e dall'Accademia agli alloggiamenti di Epicuro », e volevasi far apparire calor d'entusiasmo ciò che non era se non gergo di frasi artificiate e vuoti concetti, Michelangiolo avvalorò il suo spirito nello studio della Bibbia, negli scritti del Savonarola e nelle opere di Dante. Morto il Poliziano, ne' cui leggiadrissimi versi si palesa l'imi-

[1] Sonetto LXV.
[2] Nel *Capitolo* a fra Bastiano del Piombo.

tazione dei modi danteschi, ma non la virilità dello stile e l'altezza degl'intendimenti, il poema divino era quasi dimenticato; e non fa maraviglia: chè in quel secolo di mollezze e di turpitudini la parola gagliarda dell'Alighieri non poteva esser più nè compresa, nè amata. L'amò e la comprese Michelangiolo per conformità d'ingegno; e l'amor suo parve culto di venerazione. Gran dantista lo chiama Donato Giannotti,[1] ed afferma «non conoscere alcuno che meglio di lui lo intenda e possegga». Lo sapeva quasi tutto a memoria: da lui trasse il vigor delle immagini; ne istoriò il poema con disegni marginali, codice prezioso che andò sommerso in un naufragio da Livorno a Civitavecchia; scrisse di lui:

> Se par non ebbe il suo esilio indegno,
> Simil uom, nè maggior, non naqque mai;[2]

e ne invidiò la sorte con quei bellissimi versi:

> Fuss'io pur lui! c'a tal fortuna nato,
> Per l'aspro esilio suo, con la virtute,
> Dare' del mondo il più felice stato.[3]

E Dante gl'insegnò a cantar degnamente l'amore, la religione e la patria. Gran parte delle poesie egli scrisse dopo l'anno sessantesimo, e le più esprimono il suo affetto per Vittoria Colonna con freschezza di fantasia giovanile, quasi sempre accompagnata da sentimenti di cristiana pietà; i quali fra tutte le vili adulazioni e le canore ciance di quel tempo trovano solo riscontro nei versi della virtuosa sua donna. Le rime del Buonarroti

---

[1] Nei *Dialoghi* intitolati: *Dei giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e il Purgatorio.*

[2] Sonetto II.

[3] Sonetto I.

appaiono vestite delle forme petrarchesche, norma allora d'ogni lirico componimento, ma sotto quelle vesti sta l'anima dell'Alighieri.[1] Scritte per diletto, o per manifestazione d'intimi sentimenti, o anche per compiacere agli amici, si divulgarono di subito sì che le più brevi furono poste in musica, e si cantavano per l'Italia con plauso. Esse accennano spesso la non curanza o l'insufficienza dell'esercizio, quasi strumento laborioso ad atteggiare l'idea; e molto più ora che il nostro Cesare Guasti le ha restituite all'autografa lezione,[2] cui Michelangiolo il Giovane aveva, nel pubblicarle, raffazzonata a suo modo e sovente, lisciando, falsata. Ma da quelle oscurità di condensati concetti e asprezze di forma balza fuori, come scintilla dalla selce, un pensiero che t'innalza, ti rinfranca, ti fa dimenticar la fatica, e ti mostra in Michelangiolo poeta Michelangiolo artista.

XVIII. — Ebbe natura malinconica, animo severo, costumi incontaminati. Parco nel cibo, si contentava le più volte, lavorando, di un pezzo di pane; e solito a menar vita dura, poco dormiva, e non di rado senza nem-

---

[1] Bello sarebbe il confronto dei modi di Michelangiolo con quelli del Petrarca. Uno solo qui mi piace di darne per saggio. Il Petrarca nel sonetto LXXX dice che la sua mente, nella contemplazione di Laura, « Ciò che non è lei Già per antica usanza odia e disprezza ». Michelangiolo nel madrigale LII parla a Vittoria Colonna: « Chè quel che non è voi non è il mio bene ». L'idea gentile in ambedue è la stessa; ma la frase michelangiolesca è, se non più poetica, certo più concisa e più schiettamente affettuosa.

[2] È una delle più belle e importanti pubblicazioni fatte ai nostri tempi. Ad essa mi son conformato nelle citazioni dei versi michelangioleschi, e nella numerazione dei componimenti.

meno spogliarsi. « Per ricco ch'io sia stato, diceva, sempre son vissuto da povero ». Sensibile alle ingiurie, talora sdegnoso, ma per amore della giustizia, più spesso paziente, non portava invidia alle altrui fatiche, anzi lodava generalmente tutti: di che è prova la stima, in cui tenne le opere di Raffaello suo fortunato, ma degnissimo, rivale;[1] non che le parole onorevoli che scrisse di Bramante, del quale, com'è già stato detto, aveva buona ragione di lagnarsi.[2] Modesto poi tanto, che dopo aver lungo tempo pensato di comporre un'opera che trattasse di tutte le maniere e apparenze del corpo umano (e nessuno poteva dettarla meglio di lui), ne abbandonò il pensiero, giudicandosi incapace di scriverla convenevolmente.

« L'amore della virtù (dirò con le parole del Condivi) e la continua esercitazione delle virtuose arti lo facevano solitario, sì che le compagnie non gli davano contento, ma dispiacere, come quelle che lo sviavano dalla meditazione sua, non essendo egli mai, come l'antico Scipione, men solo che quando era solo ». E che la solitudine con l'andar degli anni gli riuscisse sempre più cara, si rileva da una sua lettera al Vasari, in cui

---

[1] Narra il Bocchi nelle *Bellezze della città di Firenze* che essendo sorta qualche difficoltà sopra un resto di prezzo da pagarsi a Raffaello per la pittura delle Sibille nella chiesa della Pace in Roma, fu chiamato arbitro Michalangiolo, il quale pieno di meraviglia disse che ciascuna di quelle teste valeva cento scudi.

[2] In una lettera all'Ammannati scrive Michelangiolo « essere stato Bramante valente quanto ogni altro architetto dagli antichi in qua », e loda la prima pianta che disegnò di San Pietro, chiara, schietta, luminosa, e tale che « chiunque se n'è discostato, come fece il San Gallo, si è discostato dalla verità ».

narrando d'essere stato a Spoleto a visitare certi monaci, scrive: « Io sono tornato men che mezzo a Roma, perchè veramente e' non si trova pace se non ne' boschi ». Aveva a uggia gli uomini che con frase d'architettura chiamava « fognati », cioè che hanno due bocche; ma l'affetto per i valenti e i buoni profondamente sentì. « Qualunque volta (così gli fa dire il Giannotti,[1] e son parole che probabilmente udì dalla bocca sua stessa), qualunque volta io veggo alcuno che abbia qualche virtù, che mostri qualche destrezza d'ingegno, che sappia fare o dire qualche cosa più acconciamente che gli altri, io sono costretto a innamorarmi di lui, e me gli do in preda in maniera ch'io non son più mio, ma tutto suo ». Benigno e generoso del pari, era largo di protezione e consigli ai suoi allievi, maritava segretamente povere fanciulle, sovveniva molti indigenti, e a'suoi più cari donava opere e disegni propri, che spesso rifiutava di eseguire per ricchi personaggi che glieli avessero richiesti. Ma a far palese di che affetto fosse capace il suo cuore, basti il narrare come vecchio e infermiccio passasse vegliando le intere notti accanto al guanciale del suo servitore Urbino, e leggere le parole che ne scrisse al Vasari, alcune delle quali mi par bello il riportare: « Voi sapete come Urbino è morto. Io l'aspettavo bastone e riposo della mia vecchiezza: e' m' è sparito, e morendo m' ha insegnato a morire non con dispiacere, ma con desiderio della morte. La maggior parte di me n' è ita seco, nè mi rimane altro che un'infinita miseria, e altra speranza che di rivederlo in paradiso ». Questa idea di

[1] Nei *Dialoghi* sopra citati.

rassegnata mestizia egli ripete nella chiusa d'un sonetto, in cui rammenta piangendo la perdita di quel suo fido:

> Sua morte poi
> M' affretta e tira per altro cammino,
> Dove m'aspetta ad albergar con seco. [1]

E l'idea medesima trovasi accennata in un sonetto alla sua Vittoria, che termina così:

> Voglia sfrenata 'l senso è, non amore,
> Che l'alma uccide; e 'l nostro fa perfetti
> Gli amici qui, ma più per morte in cielo. [2]

Onde s'argomenta come il sentimento della gratitudine si congiungesse nel cuor di lui con quello dell'amicizia, profondo a un tempo e religioso, tenero e nobilissimo. E questo apparisce in varie sue rime, e meglio in quella frase d'una lettera,[3] con cui ricorda la perduta sua donna: « Morte mi tolse uno grande amico »: ove la parola « amico » invece che « amica » ha senso più alto, e spiega la natura e la forza dell'affetto di que' due spiriti eccelsi, uniti insieme nel culto del bello, nella contemplazione del vero, nella gloria dell'arte, nelle sicurezze della virtù.

XIX. — Alieno dalle contese di parte, l'animo suo non poteva fargli dimenticare i benefizi ricevuti da casa Medici, per quanto care gli fossero le istituzioni della patria, e conoscesse degni di riprovazione i modi usati dai successori di Lorenzo il Magnifico. I sentimenti della riconoscenza doverono spesso trovarsi in contrasto con

---

[1] Sonetto LXVIII.

[2] Sonetto LII.

[3] Diretta a Gio. Francesco Fattucci cappellano di Santa Maria del Fiore.

le sue opinioni, confermate dalle dottrine del Savonarola intorno al governo repubblicano, ch'era la forma legittimamente stabilita in Firenze; pur nondimeno egli seppe obbedire al cuore senza tradir la coscienza. Così, mentre dirigeva le fortificazioni di San Miniato, si portava segretamente (dice il Vasari) a lavorare in San Lorenzo: ma allorchè Alessandro de' Medici lo fece chiamare per consultarlo intorno al luogo e al modo di costruire una fortezza che fosse quasi baluardo alla sua libidinosa tirannide, con rifiuto magnanimo negò di servirlo. E ricusò più e più volte ugualmente gl' inviti che Cosimo I gli faceva di recarsi da Roma a Firenze con promesse di larghi onori, dacchè vide in lui le maniere del principe, non dell' uomo eletto dal libero voto dei cittadini. Il Vasari s' affatica a ripetere le carezze fatte e scritte da Cosimo a Michelangiolo, e le cortesie risposte da questo a quello. Nè le une nè le altre voglion negarsi, poichè si leggono nelle lettere: ma intanto sappiamo che pregato dall'amico Giannotti scolpì una testa di Bruto per il cardinal Ridolfi,[1] e fece poi una stupenda medaglia coll'effigie di Bindo Altoviti da un lato, e dall' altro una femmina in atto di reggere una colonna incominciata a fendersi e vicina a cadere; con cui volle rappresentare la libertà fiorentina sostenuta fino al possibile dal valore di Bindo.[2] E sappiamo inoltre che per mano di Luigi Del Riccio fece scrivere una lettera a Roberto Strozzi a Lione per ringraziarlo dell' asilo offertogli in Roma, nella cui casa giaceva allora malato; con la qual lettera pregò lo Strozzi

[1] Fu creduto generalmente che con quella immagine volesse alludere a Lorenzino de' Medici.

[2] Parla di questa medaglia il Baldinucci nella *Vita di Guido Reni.*

di ricordare a Francesco I re di Francia quel che avevagli già mandato a dire per altri, cioè che, « se rimetteva Firenze in libertà, gli voleva fare una statua di bronzo a cavallo in sulla piazza dei Signori, a proprie spese ».[1] Questa libertà Michelangiolo non vide rimessa; e sebbene in quei versi, in cui fa parlare Firenze agli esuli fiorentini, accenni a consolarli,[2] la tristezza stava nell'animo suo; tanto che all'annunzio della festa fatta per la nascita di un figliuolo del suo nipote Lionardo, scrisse al Vasari aver gradito la notizia, ma « dispiacergli tal pompa, perchè l'uomo non dee ridere, quando il mondo tutto piange ». Se non che la tristezza medesima negli ultimi anni pare gli si facesse meno acerba, quanto più sapeva gli animi dei Fiorentini, per le mutate condizioni, piegarsi alla nuova signoria. E tra per questo e per le crescenti amorevolezze di Cosimo, i suoi sentimenti verso il duca si andarono moderando, sì che promise di far ritorno a Firenze, ma sempre con la condizione di poter prima condurre in buon termine la fabbrica di San Pietro. Nè giovò meno a siffatta moderazione il distaccarsi che faceva il suo cuore dalle cose di quaggiù, per trovar pace nel mansueto conforto delle speranze immortali. « Non nasceva, dice il Vasari, pensiero in lui che non vi fosse scolpita la morte »: di morte parla spessissimo nelle sue lettere, e dice nelle rime che da quella impara « quant'ogni uman diletto ha corta fine ». E sebbene con umiltà confessi che

a trovar grazia e mercede
Nell'ultim'ora è pur dubbioso e raro,[3]

---

[1] V. Gaye. *Carteggio inedito d'artisti*, vol. II., pag. 296.

[2] Madrig. I.

[3] Sonetto LXXVII.

tuttavia con serenità confida

in quell'Amor divino
Ch' aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.[1]

XX. — Con questi pensieri di religiosa pietà morì colui, che dall'Ariosto fu chiamato « Michel, più che mortale, angel divino », e dal Pindemonte « l'uomo dalle quattro anime »; e con questi do fine al mio racconto. E tu, lettore, se desideri più efficace ispirazione che non t' abbian potuto dare le mie povere parole, va nella chiesa di Santa Croce; e là fra i sacri misteri e i silenzi della morte guarda la tomba di Michelangiolo accanto al monumento di Dante. Guarda e rifletti. Dante e Michelangiolo sono i due soli che possano degnamente star vicini, ed esser posti a paragone fra loro, come quelli ch' ebber l'animo altissimo pari all'altissimo ingegno. Severi, frugali, incorrotti, amarono ambedue caramente la patria, e combatteron per lei. In tempi calamitosi di civili discordie esuli ambedue nella seconda metà della vita, e contristati nella più nobil parte dell'anima, uno corre ramingo di casa in casa straniera vinto dalla crudeltà dei lupi che gli fanno guerra;[2] ma trova rifugio nella propria dignità, e si tiene a onore l'esilio: l'altro assalito dalle armi dell' invidia e dello scherno s' avvalora nel sentimento del dovere, e persiste nella dura contesa. In ambedue la mente grandeggia in sapienti meditazioni, le feconda nel calor dell' affetto, e dà vita col verso e col pennello ai due più grandi poemi della cristianità. In Dante, poeta, teologo, politico e illustratore di quanto si sapeva fino a lui, la scienza si

[1] Sonetto LXV.
[2] Parad. XXV.

abbella dei colori dell'arte: in Michelangiolo, pittore, scultore, architetto, poeta, l'arte prende abito di scienza; ed ambedue manifestano con originali concetti vestiti di forme tutte proprie l'universalità dei loro ingegni.

E poi dà, o lettore, un ultimo sguardo in faccia alla tomba di Michelangiolo, colà dove riposano le ceneri di Galileo, la cui anima scese in terra nel giorno istesso, nel quale il Buonarroti morì; e unisci insieme la memoria dei tre più grandi uomini, di che s'onora sopra ogni altra nazione l'Italia nostra. Creatori d'una nuova lingua, d'una nuova arte, d'una nuova filosofia, troverai immenso in tutti e tre lo studio, sublime l'esercizio del pensiero, divino l'accordo fra la dottrina e la fede, l'intelletto e il cuore. Troverai che uguale fu in loro il desiderio del vero e la potenza di scoprirlo, l'amore del bello e la virtù di significarlo; e che Galileo parve da Dio mandato a spiegare con gli argomenti della scienza le grandezze della Creazione, dopo che Dante le aveva consacrate col canto, e Michelangiolo illustrate con l'arte.

Maggio 1875.

LUIGI VENTURI.

IL DAVID E IL MOSÈ

Discorrere convenientemente di queste due celebri statue che levarono tanto grido, non solo ai tempi di Michelangiolo ma poi per tre secoli fino a' dì nostri, benchè con differenti criteri, secondo lo scadere o il risorgere delle discipline artistiche, è più malagevole che non sembri. Pressochè inutile, infatti, sarebbe ripetere sotto nuova forma i plausi tributati al David e al Mosè per secoli; prosuntuoso o peggio ringiovanire le vecchie satire, che, pur mirando a un bene vero, alterarono, irriverenti, la verità. Le opere del Buonarroti vogliono di presente chiara e assennata interpretazione per tutti, perchè tutti vi possano leggere con amore e consiglio una delle più maravigliose pagine della storia dell'Arte italiana. Però come si discorsero in questo libretto (più che altro offerto a coloro che non fanno professione delle arti del disegno) le vicende dello scolpimento di queste due grandiose figure, quì si vuol metterne sott'occhio i meriti insigni, senza che ci facciano velo nè l'altezza sublime del Divino che le creava, nè l'autorità degli antichi o dei moderni giudizi.

Il David, come fu collocato nel 1504 da Michelangiolo stesso, stette, fino a dì nostri, sopra una sempli-

cissima base marmorea, innanzi alla porta del palazzo della Signoria, al manco lato del riguardante, tra l'Ercole ed il Nettuno; opere volgari che gli posero ai lati i primi duchi medicei per cancellare le memorie troppo recenti della libertà di Firenze.

È un garzone in su' diciotto anni, di maschia ma gentile bellezza, che presa la mira (come spiegano lo sguardo intento innanzi a sè, e il misurato atteggiamento della persona) muove contro Goliat il filisteo. Il corpo sembrerebbe riposare sulla gamba destra, ma la sinistra distesa, puntando il piede avanti, accenna chiaro che sta per mettersi in moto. Il braccio diritto scende lungo il fianco e tiene in mano i capi della frombola; il manco poi, ripiegato sulla spalla, assicura alla correggia, che gli passa sul tergo, il sasso fatale. Interamente nudo, volge sul lato sinistro la faccia, sicura ma non baldanzosa, sdegnata ma senza ira: egli s' appresta a liberare la patria come l'angiolo sterminatore che eseguisce la giustizia di Dio. E ben s' addiceva a questo David di Michelangiolo un luogo sulla ringhiera del palagio de' Priori, come simbolo dell' autorità popolare che, cacciati i Medici fatti dominatori, si apprestava a regger la patria con giustizia e a difenderla virilmente.

Pure la semplice idea di questa statua, svolta in tanto pura e conveniente forma, sembrò a certi critici, più ingegnosi che savi, troppo povera cosa. Dissero che così nuda e priva, a senso loro, di espressione, pareva, nè più nè meno, una di quelle figure che si chiamano comunemente *Accademie;* che indicando appena col mezzo d' un accessorio la ragione del soggetto, non poteva rappresentare un David; che il concetto era per tanta mole meschino; sconveniente poi, più di tutto, il vedere ri-

tratto sotto forme colossali un giovinetto. E questo rispetto al pensiero; chè scendendo alla forma, trovarono anche (fin dove arriva l'invidia o la mania d'esser nuovi!) che la figura non stava ritta. Ora senza ripetere le sperticate lodi degli apologisti, farò alcune considerazioni che forse non saranno inopportune. Talvolta l'autorità dei nomi abbaglia i meno esperti, ed è necessario che i criteri dell'arte procedano senza dubbiezze.

Studiando l'atteggiamento di questa statua, come si mostra all'occhio d'un attento osservatore, chi la disse inespressiva par quasi che non sapesse vederla. È la figura d'un giovane che piglia di mira l'inimico per atterrarlo; e l'occhio terribilmente intento, il sopracciglio torvo, la vita che spira in tutta la persona, senza toglierle la vaghezza propria d'una movenza tranquilla, così confacente alla statuaria, rivelano abbastanza che un momento dopo quel corpo agilissimo piglierà un nuovo e più fiero aspetto. Non vuol negarsi che quella completa nudità all'arte odierna, studiosa fino all'esagerazione del vero negli accessori, possa sembrare sconveniente. Ma in sul cominciare del secolo XVI, le idee del rinascimento invadendo il campo dell'arte, si vagheggiava sopra ogni cosa il nudo, come tipo del bello artistico greco. E senza por mente che nel concetto di Michelangiolo, tanto innamorato delle sacre carte, questo figliuolo d'Isai così nudo, poteva significare il pastore, che prima del gran cimento, provate inutile impaccio le armi stesse di Saul, le posa e va contro al gigante colla frombola e col bastone.[1]

Quel sentimento prevalente della grecità, cui accen-

---

[1] *Primo de' Re,* XVII, 38-40.

navo, risponderebbe anche per avventura a coloro che non sanno concepire un David senza la testa e la sciabola di Goliat nelle mani. A me invece quella frombola, arme d' origine orientale, che fu l' istrumento della morte del filisteo, sembra sufficiente argomento a spiegare il soggetto della statua; poichè non si tratta di un accessorio inutile, sibbene d' un arnese di guerra che fa parte integrale dell'azione. Oh se l'arte nostra s'attenesse come quella degli antichi al semplice, solo avvantaggiandosi delle cose necessarie, quanto riuscirebbe più efficace! La scienza storica odierna deve rendere gli artisti più accurati de' nostri padri nella scelta delle vesti e degli accessori; ma non smaniosi saccheggiatori di musei e di libri a danno della semplicità e del gusto, qualità supreme per rivelare i concepimenti dell' arte.

Che poi non si possa rappresentare un garzone in proporzioni colossali è critica povera di senno. Sotto le forme gigantesche di questa statua vedete o no un giovinotto diciottenne appena? E se tale veramente apparisce (e nessuno vorrà negarlo) riterremo quella sua maggior grandezza come una relazione di quantità, affatto indipendente dal concetto dell'artista, e sottoposta a certe condizioni speciali di luogo e di distanza, le quali, non che minorarne il pregio, di gran lunga lo accrescono; considerata la molta difficoltà del ritrarre sotto forme colossali e pesanti la grazia, la gentilezza e la freschezza della prima gioventù.

E non voglio andare più oltre. Che rispondere infatti a chi pretese trovare in questa bellissima opera del Buonarroti, errori grossolani di forma, e tanto si compiacque in questa sottile ricerca, e spesso vide male, e quasi sempre esagerò? Statue di così gran mole e di

tanto merito, non vogliono essere guardate a caso, ma studiate spesso ed a lungo. Bisogna assuefare la mente a ben comprenderne e ritenerne le proporzioni; chè una fuggevole vista e l'occhio mal prevenuto offuscano il vero e tradiscono la virtù della critica. Se v'ha giudizio che più richieda animo pacato, è quello che facciamo sulle opere dei nostri sommi, e perchè non ci abbagli la grandezza loro, e perchè non la vinca il nostro orgoglio; tal fiata anche il desiderio di giovare altrui.

Certo anche il David di Michelangiolo non è senza mende. La perfezione nell'arte, come in ogni cosa umana, è un sogno. Ma questa statua è finita con tanta misura e bellezza e con tanta bontà, e in essa sono contorni di gambe bellissime, ed appiccature e sveltezza di fianchi stupende, e un posamento dolce e una grazia di movenze squisita, e tanta verità e gusto gentile di disegno, che certo eguaglia se non vince ogni altra moderna. Laonde, tenuto conto che l'opera non usciva interamente libera dall'intelletto del Buonarroti, il quale aveva dovuto acconciarsi alle strettezze d'un marmo malamente sbozzato; se esagerò il Vasari, discepolo e amico suo, non men che fervente ammiratore, paragonando il David ai colossi di Montecavallo, e asseverando che aveva tolto il grido alle stesse statue greche; fu vero LORENZO BARTOLINI nostro, che sono adesso trent'anni, facendo voti perchè quest'opera insigne venisse salvata dall'ingiurie delle stagioni, scriveva: « Il solo sublime David fa sperare la creazione dell'uomo perfetto nella statuaria dell'era volgare ».[1]

[1] Lettera al sig. Giovanni Benericetti Talenti amicissimo suo, de'27 giugno 1846.

Il Mosè, una delle molte statue colossali che nel primo concetto del Buonarroti dovevano ornare il sepolcro di Giulio II, sembra certo che allegoricamente dovesse accennare allo stesso Giulio, il fiero pontefice dalle audaci imprese. Morto nel 1513, il suo mausoleo che doveva erigersi nella Basilica Vaticana, rimase a lungo interrotto; finchè poi fu collocato, in proporzioni assai più modeste in San Pietro in Vincoli, là dove anche di presente si ammira. Ne forma principal decoro il Profeta legislatore, figura quasi due volte il vero, che Michelangiolo scolpì, lavorandoci attorno, sebbene interrottamente, per molti anni. È seduta di prospetto con grave atteggiamento e pieno di maestà. Volge sul lato sinistro la faccia terribile, profferendo contro le turbe idolatre d'Isdraello il cenno della giustizia divina, e sta come uomo che d'altro non cura: ragione sapiente della sua tranquilla movenza che, al solito, parve agli aristarchi insignificante. Infatti delle braccia, ignude, il destro sostiene le Tavole della Legge, e la mano vi s'appoggia, carezzando colle dita la barba (capriccio d'un genio fuor d'ogni misura)[1] che in lunghi e ricciuti velli gli scende sul petto fino in grembo; e l'altro piega a mezzo il corpo, lasciando la mano in abbandono. La gamba destra si vede di prospetto col piede bellissimo, l'altra, scortata alquanto indietro, come per secondare il moto della persona che volesse levarsi dal seggio. Una veste gli fascia il corpo, fermata ai fianchi e sulle spalle da larghe corregge. Le gambe ha ravvolte in più sottili panni, legati sotto i ginocchi come fossero brache. I piedi calzati

[1] Capponi Gino, *Storia della Repubblica di Firenze*, tom. II, pag. 378.

di sandali all'orientale; e gli scende dalla spalla sinistra un gran manto di lana, secondo il costume isdraelitico, che girando a tergo della figura, viene a ripiegarsi con amplio panneggiamento sulle ginocchia e scende fino in terra. La testa, ricca di folta chioma, porta in fronte due punte oscillanti a guisa di cornetti, intesi a rappresentare in modo sensibile quel radiante splendore del volto di lui, *che parlava faccia a faccia col Signore, come suole l' uomo col proprio amico.*[1]

Può dirsi a ragione che questa sia la più famosa statua dell' età moderna e che abbia stancato oramai la penna dei panegiristi e dei critici. Ebbe a profusione prose e versi in ogni tempo, ma anche l'addentò furiosamente la satira, come avviene delle grandi cose. Rimase nonostante il più ammirabile esempio di forza, di severità e di potenza che l' arte abbia mai saputo imprimere nel marmo. Anche senza tener conto dell'allusione a papa Giulio, pregio secondario se vuolsi, la severa grandiosità di questo simulacro, quel suo piglio fiero e minaccioso, quello sguardo irresistibile, che pare diffonda la vita in tutta la persona, rivelano abbastanza la natura di Mosè, l'uomo superiore a' suoi simili, l'eletto del Signore, il liberatore delle sue genti e che ha sopr' esse l' autorità del comando. Desta proprio in chi lo vede quasi un sacro terrore, e senza fatica inalza il pensiero all' Uomo che vinse solo le superbe resistenze del Faraone; che seppellì nel gran naufragio gli Egizi; che sottomise Isdraello, *popolo di dura cervice,* e lo condusse a smarrirsi quarant' anni nelle plaghe del deserto; e che lo maledisse, vendicatore supremo, quando scendendo dal

---

[1] *Esodo,* XXIII, 11.

Sinai con le Tavole della Legge, lo trovò prostrato al Vitello d'oro. Su quella fronte inesorata, si legge l'eccidio di *ventitremila uomini*, odonsi le terribili parole: *Chi è pel Signore venga a me; e tutti i figliuoli di Levi s'adunarono intorno a lui. Ed ei disse: ciascuno di voi metta la spada al fianco, e passate e ripassate per lo campo da una parte all'altra, e uccidete ciascuno il fratello, l'amico, il vicino suo.*[1]

« Non v'ha opera d'arte, scrive Gino Capponi,[2] che presti alla critica più facile appiglio, nè altra ve n'è che ti lasci sì forte impressione come il Mosè di Michelangiolo ». Infatti scendendo dall'altezza del concetto alle singolarità della forma, e considerando questa statua nelle sue diverse parti, si prova, non vuol negarsi, il desiderio d'un fare più castigato e corretto. Quella lunga e strana barba, nessuno dirà che sia propriamente vera, maestosissima però e conveniente al liberatore d'un popolo orientale, che aveva ricevuto il comando di non radersela mai. [3] Quelle braccia sembrano di esagerata muscolatura; pure la scienza anatomica v'è tale, e dentro di esse corre tanta vita, che le si muovano dinanzi agli occhi del riguardante. I panni nella loro amplia e confusa apparenza possono sembrare alquanto strani; ma oltredichè è penuria anche oggidì di monumenti che attestino le fogge che usarono gli Ebrei, Mosè fu il duce di genti barbariche, lontane assai da quella civiltà di costumi che si rivela anche nel decoro delle vesti. « La faccia istessa, dove all'uomo si aggiunge la vigoria d'un

---

1 *Esodo,* XXXIII, 26, 27.

2 Loc. cit.

3 *Levitico,* XIX, 27.

leone, ma dentro alla quale siede un pensiero più che umano »,[1] par trovata oltre i confini del possibile. Ma il Buonarroti, sollevandosi con una forza che nessuno ebbe mai, fin dove non si poteva seguitarlo senza manifesto pericolo, cercò la scienza nell'arte, e all'esplicazione de' suoi alti concetti una forma sensibile al di là di quel che uom vede. Non lodevole in ciò nè da essere preso in esempio; pure originale, singolarissimo, maraviglioso.

Rimarrebbe ora a discorrere dell'*insieme* di questa statua e in specie di certe pretese sproporzioni di parti che parvero tanto saglienti ad alcuni critici. Inesperto più che mai a favellare di ciò, domando solamente: dato che proprio esista siffatto errore, e ne dubito assai; potrebb'egli nascere dall'essere questo Mosè collocato in basso, quasi a livello del riguardante, mentre l'artista lo aveva scolpito per andare a considerevole altezza? E anche potrebbe dipendere dal fatto che gli odierni scultori riprovarono, e Michelangiolo stesso, avanzato negli anni, condannò colla pratica; cioè dello scolpire arditamente un colosso da un piccolo e imperfetto modello? Non vuol negarsi che siffatto audace metodo producesse alcune bellezze, perchè il marmo energicamente scolpito da uomini d'ingegno e di pratica infinita, s'improntava in molte parti d'una vigoria e d'un sentimento sconosciuto dagli odierni; ma era anche impossibile che lavorando in codesta guisa, lo scultore, fosse pure un Michelangiolo, non cadesse talvolta in gravi errori: aggiungi che certe maniere tecniche per riprodurre nel marmo i modelli, non erano così innanzi come di presente sono.

---

[1] CAPPONI, loc. cit.

Michelangiolo Buonarroti, che aveva dato i primi passi nell'arte, senza abbandonare la scuola fiorentina tradizionale, tutta spirante semplicità e castigatezza, e che era salito in così grande fama col David; trascinato poi dall'altezza dell'intelletto e dal suo straordinario sapere, oltrepassò, convien pur dirlo, il limite concesso all'arte in quanto essa è imitazione della natura, e non conobbe freni, e non curò di regole. La sua potenza stragrande lo guidò sicuro nello scabroso cammino, come in questo Mosè, che tutti ammirano riverenti, ma che nessuno potrebbe studiar troppo senza grave pericolo. Non a tutti è dato come a David di misurarsi col gigante. Michelangiolo stesso intravvide che i suoi imitatori avrebbero goffamente delirato: egli andava *per vie men calpestate e sole.*

G. E. Saltini.

DEI SEPOLCRI MEDICEI

IN SAN LORENZO

Brevi considerazioni artistiche.

Parlare di un'opera di Michelangiolo è sempre arduo: parlarne un artista, può parer temerario. Perciò quando fui richiesto da parte dell'editore signor Giulio Sansoni di dire due parole su i Sepolcri Medicei di San Lorenzo, prima stetti dubbioso, temendo di non riuscire e di non corrispondere alla fiducia che si aveva di me; e più ancora ebbi sospetto che mi si potesse appuntare di audacia. Ma poi pensai tra me così: quante volte non ho io parlato delle opere di quel Divino coi miei colleghi, con gli amici, e soprattutto, per dovere, co' miei scolari? E perchè quelle mie parole non potrei io ripeterle ora che si rinnova la memoria, l'affetto e l'ammirazione di lui e delle opere sue immortali? Per manifestare la verità ci vuole poca fatica e poco studio; basta un po' di coraggio. — E accettai.

Se si consideri la natura austera di Michelangiolo, il suo amore per le patrie istituzioni, può far meraviglia che egli pigliasse a scolpire i sepolcri de' due duchi Lo-

renzo e Giuliano de' Medici; o si può credere almeno che dovette essere a lui doloroso questo incarico, molto più che venivagli commesso mentre gli si ingiungeva d' interrompere il grandiosissimo e desiderato monumento di Giulio II. Ma chi ponesse mente che l'artista è amante dell'arte (e il Buonarroti la disposò), e che un soggetto anche spiacevole, gli può sorridere dal punto di vista obiettivo, o dalla forma; e che, pur serbando la reverenza e il decoro, può adombrare un pensiero che riveli ed appaghi l'animo suo; alla sorpresa prodotta da quell'apparente contradizione, subentrerà la stima per l'uomo, e l'ammirazione per l'artista.

La composizione dei due monumenti è architettonica e scultoria; e l'addossamento dell'urna alla parete architettata, nel centro della quale posa seduta la statua principale, è così magistralmente con essa legato, che par tutt' una cosa. E questo legame si forma dal sopravanzare che fanno le figure sulla cornice del davanzale, sol che tu guardi il monumento prospetticamente alla sua giusta distanza. L'idea generale della composizione è quanto mai si può dire leggiadra e forte; ed è nuova di novità tutta Michelangiolesca; e l'occhio ne resta di subito appagato, dacchè pare che il coperchio dell'urna sia ideato per le figure, e queste per quello. Io penso che l'artista abbia fatto un modelletto del Sepolcro unito insieme colle statue, e molto lo abbia studiato; tanta è l'armonia, la corrispondenza, e quasi direi la compenetrazione delle parti col tutto. Lo sporgere poi delle figure fuori dell'urna, lungi dall'apparire un difetto, aggiunge invece grazia all'urna medesima, e dà grandiosità e robustezza alle statue: ed era anzi ciò necessario per rispetto alla massa architettonica che campeggia dietro.

A dir breve, simmetria e varietà formano l'unità forte e leggiadra di questi due stupendi Sepolcri.

La stessa unità che nell'uno e nell'altro monumento si riscontra nella parte superiore e inferiore, e nella composizione lineare o plastica, ritrovasi anche nel concetto di tutti e due. Il Giorno e la Notte, l'Aurora e il Crepuscolo che posano sulle urne, esprimono una sola idea, cioè la brevità della vita, e la fugacità delle umane grandezze. Pare che il Buonarroti avesse in mente quel bell'avvertimento dell'Alighieri, buono a rintuzzare l'orgoglio umano:

> La vostra nominanza è color d'erba
> Che viene e va, e quei la discolora,
> Per cui ell'esce dalla terra, acerba.

e il discolorimento del poeta risponde alla Notte dell'artista; cioè alla notte della dominazione Medicea. Se non che la memoria della casa de'Medici sopravvisse non tanto per sua munificenza, quanto per la celebrità degli uomini di cui seppe valersi: e forse questo Lorenzo e questo Giuliano sarebbero nomi quasi ignoti, se non gli avesse Michelangiolo illustrati con lo splendore de' monumenti di San Lorenzo.

La statua che su tutte primeggia è quella del duca d'Urbino. Fu chiamata e si chiama anch'oggi il *Pensiero,* e veramente nell'atteggiamento tutto concentrato, nello sguardo profondo e nelle ombre che si addensano su quella figura, c'è un pensiero, ma pensiero molesto, tormentoso come di persona crucciata con se medesima. La buona compagnia che francheggia l'uomo s'è fuggita da Lorenzo: e bene sta: che la pena degl'ingrati è il rimorso: e Michelangiolo scolpì con potenza divina di filosofo, di cristiano, e d'artista. L'altra figura del duca

di Nemours posa tranquilla: maestoso è il suo atteggiamento, e la faccia rivolta con viva dignità. Vi trasparisce quasi un ripensamento della caducità della vita e della vanità delle terrene speranze.

Le quattro statue sulle urne, esprimono, come ho detto di sopra, un concetto solo. L'Aurora è atteggiata languidamente stanca, e nel viso mesto e come dolente accenna a un Giorno veloce e minaccioso. Il Crepuscolo più calmo nell'attitudine, guarda con maestosa fierezza e compiacenza le ombre della Notte vicina; e la Notte dorme a disagio, e il sonno gli è caro, solo per non udire e non vedere la vergogna e il danno presente.

Quanto al loro merito artistico dirò, sempre con sentimento di alta reverenza, essere innegabile che l'espressione pare forzata, contorto il movimento, erculea la forma: ma quegli ardimenti alquanto fuori della comune natura e dell'ordinario modo di sentire, sono compenetrati di tanta originale bellezza, che esclusi quelli, questa non ti apparirebbe più qual'è, terribilmente sublime.

Fu detto aver Michelangiolo nociuto più che giovato all'arte, a cagione del traviamento de' suoi imitatori: ma questo qui previde egli stesso, e non temè di dirlo. Fu ed è un errore l'imitazione; che per tal via non si giunge all'esercizio dell'arte vera, mentre si spoglia del suo maggior pregio, cioè dell'originalità. L'imitazione è necessaria nel bene che è assoluto; nel bello, no: perciocchè questo nella sua universalità si mostra in svariatissimi modi, secondo la potenza di chi lo mira e lo sente. Egli è multifaccie come il brillante, sul quale la luce, che è l'eterno vero, vibra i suoi raggi e vi si specchia, lampeggiando fuochi e colori.

Non è da tacere per ultimo che varie sono le inter-

petrazioni date a queste quattro figure allegoriche. Secondo il Condivi, il Giorno e la Notte significano: il Tempo che consuma il tutto. Secondo il Vasari (che tenne dietro alla spiegazione dátane dal Varchi),[1] Michelangiolo intese che ad onorare i due Duchi si convenisse non un emisperio solo, ma tutto il mondo; e perciò pose ad uno il Giorno e la Notte, e all'altro l'Aurora e il Crepuscolo, che gli mettessero in mezzo e coprissero il loro sepolcro.

Più vicino a noi Gio. Battista Niccolini nel suo discorso *Del Sublime e di Michelangelo;* parve darne la spiegazione più plausibile, che è quella ora generalmente seguìta, e dirò anche confermata dai famosi versi con cui il Buonarroti fece parlare la sua Notte. Ma ciò che vale, dopochè in questi ultimi giorni è stata trovata la dichiarazione scritta di proprio pugno da Michelangelo stesso? Essa si legge dietro il n.° 10 de' suoi disegni di architettura conservati in casa Buonarroti, e dice così:[2]

El Cielo *e la Terra*

El dì e la nocte parlono e dicono: noi abbiamo col nostro veloce corso condocto alla morte el duca Giuliano: è ben giusto ch' e' ne facci vendecta, come fa: e la vendecta è questa: che avendo noi morto lui, lui così morto à tolta la luce a noi, e cogli occhi chiusi à serrato e' nostri, che non risplendono più sopra la terra. Che àrebbe di noi dunche fatto mentre vivea?

Chi vedendo e considerando quelle statue e le attitudini loro potrebbe immaginare che dovessero significare

[1] Nella *Disputa sulla maggioranza e nobiltà delle Arti.*

[2] Debbo alla gentilezza del carissimo amico mio Gaetano Milanesi la comunicazione di questo prezioso documento.

questo pensiero dell'artista? Quanto a me, lasciando ad altri il giudizio, questo solo dirò: che la generazione la quale possa fissare gli occhi della mente nelle profondità Michelangiolesche, forse non è ancor nata. Ciascuno spinge lo sguardo secondo le proprie forze. Il Buonarroti con potenza maravigliosa fissò il suo nell'Eterna Luce, ne rapì una favilla, e la trasfuse nelle sue opere immortali. Gli stolti e gl'invidiosi serrati in milizia vana e superba rinnovarono in lui il supplizio di Prometeo: ma il suo cuore ogni giorno rivive per chi ha in sè ciò che non muore: la divina scintilla del bello in unione col bene. I maligni non possono sopportarlo: chè l'aquila figge sicura e gioiosa lo sguardo nel sole, mentre le nottole ne restano accecate.

G. Duprè.

MICHELANGIOLO

NELLA SISTINA

Le sorti d'Italia, a mezzo del 1508, volgevano più che mai miserande: s'addensava la vergognosa Lega di Cambrai. — E intanto l'arte, come colei che obbediva all'impulso irresistibile del precedente secolo, gittava vampe di luce, che nè luogo nè tempo alcuno, prima o poi, ebbero mai a pareggiare. Eppure, quella triade, in cui, per la posterità, doveva riguardarsi incarnato cotesto momento maraviglioso della vitalità italiana, viveva dispersa, nascosta e poco men che avversata nei suoi rappresentanti istessi. Il più annoso, nella maestà d'una bellezza e d'una forza intellettuale giunte all'apogeo, traeva solitario i giorni lungo la valle dell'Adda, presso i Melzi, a Vaprio, speculando sulle acque della Martesana; il più giovane, invece, nel rigoglio d'una venustà corporea, pari all'ingegno, quasi divina, dopo aver pervagato tra Urbino e Perugia, erasi acconciato in mezzo alla festosa società fiorentina, ricambiandone l'ospitalità con lavori di pittura che aggiungevano nuovi e inaspettati miracoli a quelli, di cui ingemmavasi: il terzo, in-

tanto, sui trentatrè anni d'età, ben altro che avvenente nell'aspetto, dall'occhio sfavillante, ma dal sorriso sdegnoso, tarchiato del corpo e poderoso delle membra, come ferreo per tempra di mente e d'animo, reduce da Bologna, si stava solitario a Roma, aspettando gli ordini del papa, Giulio II, al quale erasi legato non già siccome a principe, e ancor meno come a capo della Cristianità, sibbene da paro a paro, da artefice a commettente.

Michelangiolo e Giuliano Della Rovere, due tipi così uniformi nel fondo dell'animo e che sembravano fatti per intendersi e interpretarsi, dovevano invece, a volta a volta, darsi di cozzo, e non era detto che sempre il papa ne uscisse vittorioso. Questi aveva allogato allo scultore fiorentino il suo sepolcro: approvato il disegno, commessi i marmi; nondimanco l'opera procedeva a rilento. L'artista, distratto da precedenti impegni, trovava il suo riscontro nel papa più che mai assorto nelle sue imprese belligere contro Bologna e Ferrara. A Bologna, Giulio volle innalzare non una tomba, ma un papa vivo: e fu ancora la mano e l'ingegno del Buonarroti che fece interpreti della sua volontà. Al principio del 1508, la statua di bronzo, cui era serbata così pronta e misera fine, torreggiava già davanti alla porta maggiore di S. Petronio. L'artista, stanco, erasi allora ricondotto a riposo nel seno della famiglia a Firenze; ma l'indomita irrequietezza del pontefice non ebbe a lasciarvelo ad agio. Nel marzo istesso del 1508 lo volle presso di sè, a Roma. Egli aveva finito allora appena d'averne messe alla prova le facoltà come statuario, che lo pungeva la smania di cimentarlo come pittore. L'artista protestava della sua imperizia nell'arte del pennello, e specialmente del lavoro in fresco, di cui trattavasi, ma si trovava di fronte a

Giulio più sordo e sdegnoso che mai, comecchè a lui bastasse la prova del cartone dei Fiorentini al bagno sorpresi dai Pisani, condotto due anni prima dall' artista. Fu ripetuto che gare d' arte e malfide suggestioni d' artisti istigassero il papa. La probabilità non esclude che questi si compiacesse per proprio conto a persistere, come chi si trova in conflitto con una volontà rivale da piegare, la quale pretenda a non minore inflessibilità della avversaria. E la piegò. A malincuore, l' artista mise il piede nella Sistina: se non che a quella lotta che non poteva reggere col papa, diede sfogo rivolgendola su sè stesso, torcendosi al lavoro inusato; onde ne uscì colla vittoria in pugno, vendicato de' suoi rivali e lasciando sorpreso il suo iracondo proteggitore.

Dire quello che fece Michelangiolo nella Cappella di Sisto IV, egli è ripetere un racconto narrato le cento volte. Ma se è vero che, per la gloria dei gran nomi, e per il bene di chi s' affisa in essi come a guida e a conforto nell'operare, non ne sono mai a sufficenza considerati gli atti, certo ci sarà fatta indulgenza del ritornarvi sopra che facciamo in questa occasione solenne.

La Sistina, anzichè una cappella di un pieno stile architettonico, degna d'una corte pontificale, aveva l'aspetto di una vasta e nuda aula colossale. Le sue forme iconografiche sono quelle d' un rettangolo, i cui lati brevi misurano un terzo dei lunghi ortogonali (m.[i] 14 × m.[i] 41); talchè, qui, dove si numerano sei alte finestre per lato, trovi luogo per due soltanto nelle teste, delle quali, però, solo quella sull' ingresso ne va munita. Essa fu innalzata nel 1473 da quel Baccio Pintelli o meglio Pontelli che, dall' origine sua, aveva portato nell' arte architettonica le eleganze e le grazie dell' intagliatore di

legname, contemporaneo a Bramante, in Lombardia. La parte terminale, all' alto della sala, gira a mezza botte su lunette ai quattro lati egualmente: la sua grettezza, spoglia com' è di corniciature di sorta, meraviglierebbe se non ci paresse di vedere in essa riflesse le consuetudini claustrali dell' antico generale dell'ordine di S. Francesco, come era stato Francesco Della Rovere; il quale, memore della povertà del cenobio testè lasciato, non poteva nè voleva desiderare di più nella nuova sua residenza del Vaticano.

Cotesti sentimenti da monaco mal s' accordavano col fervore dei tempi e colle aspirazioni del papato. La maestà del luogo come quella dei riti v' imponevano il maggior decoro, mentre la nudità istessa della cappella pontificia era un appello alla pittura come al più libero dei campi. Sebbene più tardi, fu il medesimo Sisto che chiamò per essa il Filipepi, detto Sandro Botticelli, da Firenze; il quale, circondatosi della pleiade più splendida della scuola fiorentina del tempo, vi accorse, e cominciò quella serie di lavori che in gran parte rimangono tuttodì oggetto d' ammirazione e di studio.

Non c' indugieremo davanti ad essi: è necessario, però, di ricordare che le storie furono allineate sopra una lista continua sotto le finestre, e che ripiegavansi pure sulle pareti dell' altare e dell' ingresso, per guisa che se ne noveravano sei pei lunghi lati, due sulla porta, e tre alla fronte. Partendosi dal centro, sopra l'altare, dove era figurata l' Assunzione della Vergine col ritratto di Sisto IV, per mano di Pietro Perugino, le storie distendevansi in due rami; a sinistra di chi entra, e quindi dal lato del Vangelo, correvano alcuni tratti della vita del sommo condottiero degli Ebrei; per riscontro altri

della vita di Cristo. Alcuni santi mitrati sorgevano negli spazi parietali tra le finestre.

Tale era l'aspetto della cappella, allorchè vi s'insediò il secondo dei Della Rovere. Certo, Giulio II, mirando le opere intorno commesse dallo zio, non sapeva elevare lo sguardo alla disadorna soffitta senza una stretta dispettosa.

Così il suo pensiero era corso a Michelangiolo. Fra le molte memorie di lui perdute, ci rimane questa che, il 10 maggio 1508, egli saliva le scale per accingersi a quell'opera, da cui gli doveva venire fama imperitura.

Convien essere ignaro affatto dei preliminari imposti da queste grandiose opere, per credere che non vi avesse posto mente ben molti mesi prima. Tuttavia, esso è uno dei punti più oscuri delle sue memorie. Ci pare basti riflettere che nel documento citato appaiono intelligenze prese già col cardinal di Pavia, Francesco Alidosi, che è come dire prima del 1508, quando entrambi trovavansi a Bologna. Allora l'artista, nel suo segreto, ebbe certo a maturarne l'invenzione, nè i cartoni dovevano tardargli sotto mano: inoltre, coloro che dovevano assisterlo nell'opera erano già presti a Roma, e i ponti ebbero ad essere due volte composti, quelli dapprima accomodati da Bramante non rispondendo all'uopo; e ad ordinare e compire tutte queste cose sarebbe stato oltre ogni confine insufficiente il tempo corso dal marzo al maggio. Ci sia dunque permesso di crederlo: il Buonarroti da oltre un anno, forse, ne mulinava il pensiero, ma come un vago progetto intimo, lontano, nel quale l'Alidosi e Giuliano da Sangallo per un verso, e Bramante d'Urbino per un altro, soffiando dentro a gara, venne a vita prima dell'ora che era lecito pensare.

Fra gli ostacoli messi innanzi dall' artista per sottrarsi ad un incarico per lo meno prematuro, quello vero e sentito fu la sua imperizia nella pittura in fresco; laonde quando fu giocoforza il cedere, girò intorno lo sguardo per avere almeno un seguito d' aiuti, come cosa che non disdegnavano i migliori. Il 10 maggio, egli si presentò, adunque, con una breve, ma valorosa scorta. Erano in tutto sei: tutti venuti da Firenze, se non fiorentini, Francesco Granacci, Giuliano Bugiardini, Bastiano da Sangallo, Iacopo del Tedesco detto di Sandro, Iacopo detto l'Indaco, finalmente un Agnolo di Donnino. Coetanei del Buonarroti gli uni, come il Bugiardini; maggiori d' anni altri, come il Granacci, e forse, i due Iacopi, allievi di Domenico del Grillandaio; così, Bastiano, detto l'Aristotile, accettato a raccomandazione del protettore suo; ignoto l'ultimo, forse un semplice pittore di quadrature; comunque, dimostrano riuniti intorno al grande artista, come questi mirasse a circondarsi, eccettuati forse i due primi, di artefici, della cui praticaccia nel frescare potesse trarre esempio e profitto per lui stesso. Ci confermerebbe in tale ipotesi il fatto ricordato dai biografi dell'artista, che mal soddisfatto del loro collaborare, una mattina gittò a terra ogni cosa e racchiusosi solo sul ponte, vi ricominciò l' impresa sua solo, togliendosi così risolutamente e tacitamente, come l' indole sua voleva, alle inevitabili importunità dei respinti, onde ne andarono in breve rassegnati e dispersi.

Dopo quanto tempo dal principio dell' opera ciò avvenisse e quando, di nuovo e solo, si appigliasse al lavoro non è detto, benchè sia facile dedurlo da una singolare circostanza. La è il nuovo lamento portato innanzi al pontefice circa la sua inettitudine a cosiffatta specie di la-

voro col fine d'andarne ancora una volta esonerato. Erasene risoluto, vinto dalla mortificazione per certe efflorescenze saline, di cui s' erano coperte le sue pitture autografe. Ciò deve bastare ad avvertirci ch'egli vi aveva posto mano nell' invernata, che è quanto dire alcuni mesi dopo il brutale licenziamento degli aiuti, lavorandovi nel tempo dell'anno meno propizio per rifarsi del perduto, con quel ben noto effetto, benchè effimero, di cui si dava colpa, e che l'amico Giuliano da Sangallo gli apprese a scongiurare, animandolo insieme alla continuazione.

Ci sia permesso di pensare altresì che l'abbandono degli aiuti ebbe in lui un altro stimolo: quello di togliersi d'intorno testimoni, sempre uggiosi agli artisti, nel brancolare incerto tra il tentare ed il pentirsi. Nè poi egli era di quelli che potesse riprendere da capo un lavoro senza nuove idee: vuol essere attribuito, anzi, a questa interruzione l'avere allargata la pittura a tutta la vôlta e invase fin anche le pareti, mentre che dapprima doveva stringersi al centro di essa. Sia che si voglia, son circostanze tutte che dimostrano il ritardo interposto alla ripresa del lavoro.

Ora non ci rimane che farci sul ponte nella solitudine dell' artista.

La vôlta quale fu archeggiata dal Pontelli, veniva ad insistere sulle pareti verticali per mezzo di lunette semicircolari a fine di meglio assestarne il peso: rispondevano esse al supremo arco delle finestre; onde si numeravano sei per ogni lato, e due per ciascuna testata: combinazione questa, trista e monotona. Il primo pensiero di Michelangiolo fu di mutarne, se non la forma, l' aspetto. Simulò, pertanto, mediante corniciature di

stucco, spiccate dalle corna dei mezzi tondi e congiunte oltre l' arco, ad un terzo del girar della vôlta, un pari numero di vele triangolari: da questa avveduta combinazione ottenne sei vele libere ai lati, quante sono le finestre, e quattro spazi più ampi agli angoli pel reciproco incontrarsi di quelle che ivi cadono. Dal che per Michelangiolo un doppio scopo: indurre aspetto di maggior gittata e leggerezza alla vôlta; creare un seguito di piani curvilinei fiammeggianti a modo di pennacchio, donde trarre ragione per la contestura del suo progetto.

Egli, infatti, tolse occasione dal peduccio dei pennacchi per estollere da essi l' organismo architettonico, di cui voleva strumento il suo pennello. Affidandosi alla virtù di questo, immaginò tutto intorno l' elevarsi d' un claustro marmoreo coronato da una robusta cornice architravata; e nella parete di esso, interpolata da pilastri sporgenti, fece in guisa che quelli più d' accosto, stanti sui pennacchi, si rinserrassero, e col claustro a modo di dossale vi dessero luogo ad una corona d' insenamenti a forma di cattedra. Disopra del claustro lo spazio rimaneva aperto a pieno cielo: se non che questa apertura ipetrale parve tosto all'artista prendere forme sgraziatissime, com'era infatti quella d'un lungo e stretto rettangolo, seguendo le simmetrie dell' aula, poichè ne tolse argomento per chiuderla ad intervalli, simulandovi gittate cinque grandi arcature a botte, nascenti dagli acroteri delle cattedre designate. Da questa ardita combinazione architettonica ne venne lo spazio aereo diviso in nove compartimenti, alternamente eguali, cioè in quattro vasti lacunari che vaneggiano verso l' aperto cielo e in cinque inquadrature negli archi di vôlta, corrispondenti allo spazio verticale dei dieci seggi marmorei.

Il concetto dell'artista non era con ciò giunto ancora al mezzo del suo cammino: quella fredda e rigida compagine architettonica chiedeva anima e moto per mezzo della figurativa umana. Qui la potenza creatrice di Michelangiolo si mostra sconfinata; con un miracolo di fecondità artistica non lasciò angolo, in cui la vita non vi rifluisse. I vani dell'etere, il vôlto dei grandi archi, i quadrilateri curvilinei negli angoli della vôlta portano tredici storie più o meno complicate. Oltrediciò, l'intero claustro, acroteri, piedistalli, timpani, mensole, gira scaglionato di figure diverse, per forma, per misura, per carattere, per età, le quali non sommano manco di un centinaio: cui importa aggiungere le figure che isolate o a gruppi vari prendono posto nel seno delle vele triangolari e negli spicchi semicircolari dei mezzi tondi, le quali arrivano ad un numero non minore di quello delle vele, e in tutto forse un altro centinaio.

Davanti all' affollamento di queste figurazioni, le proporzioni del presente scritto sarebbero facilmente violate, se non ci restringessimo ai punti principali, per quanto la vastità del soggetto lo permette.

Nell' alto cielo della volta si svolge la grande pagina della creazione, secondo la tradizione mosaica: com'era ovvio, gliene venne il concetto dalle pareti. Ognuno dei nove campi apresi ad una storia, e queste si succedono senza tener conto dell'alterna diversa natura e misura di essi. A partire dal fondo della cappella, e primo incontrando un campo minore, veggonsi: l' Eterno che separa la luce dalle tenebre; — poi, la creazione dei due grandi luminari del cielo; — lo spartimento della terra dalle acque: — la creazione dell'uomo; — quella della donna; — la tentazione dei primi parenti, il primo

peccato e insieme il primo castigo; — il doppio olocausto di Abele e di Caino; — il diluvio; — ultimo, l'ebbrezza di Noè.

Per importanza di creazione, dopo questi, tengono il secondo posto i profeti e le sibille che l'artista assise nelle cattedre del claustro. Non ci faremo per ora che a segnarle a dito: sulla curva dell'altare, Giona; sulle pareti da lato, alla sua destra, Geremia, e di seguito, la sibilla Persica, Ezechiele, l'Eritrea, Gioele: a loro riscontro, la Libica, Daniele, la Cumea, Isaia, la Delfica. Il ciclo è chiuso dalla figura di Zaccaria, l'ultimo dei veggenti, che pende sull'ingresso principale. Agli angoli dove si confondono le vicine due vele, stanno quattro composizioni minori: il trionfo d'Ester; — il serpente di bronzo; — Giuditta vindice del popolo ebreo; — Davide che tronca il capo di Golia: più abbasso entro le vele e nei segmenti circolari, talora aggruppamenti, talora semplici figure, in cui la lunga progenie Davidica giace assisa o stesa a terra in atto di riposo e di aspettazione solinga.

Possiamo ormai cogliere la sintesi del concetto. Non v'ha dubbio, prendendo a ragione le storie modestamente sparse dai suoi antesignani sulle pareti, l'artista intese epilogarne il senso nel raffigurare la causa iniziale della venuta del Redentore. La creazione del mondo e dell'uomo, il suo fallo, il lungo suo castigo, il primo giusto e primo Salvatore ne sono i prodromi: i profeti e le sibille, banditori alle genti della venuta del Messo di Dio, ne sono l'anello di transizione; come tal sono i raffigurati della schiatta di Jesse aspettanti dal loro segreto il Vaticinato d'Israello. Le quattro storie angolari, tolte dalle pagine bibliche, alludono esse pure al tempo promesso e alla doppia gloria di Lui e della Vergine madre, trionfatrice dell'antico serpente.

L'elevatezza e la serietà del pensiero artistico non soffrono raffronti. Quanto costituiva la scienza teocosmica del suo tempo vi è epilogato: ell' è ancora quella dei primi padri della Chiesa, e questa creazione postuma di veggenti d' ambo i sessi noi la riscontriamo già nella iconografia cristiana prima del mille, delle cui miniature usò largamente il risorgimento artistico italiano e Michelangiolo più arditamente di quant' altri.

Ciò che pare ancor meglio prodigioso sono la semplicità e la chiarezza del concetto in così varia complicazione di elementi: ma va distinto ancor più per l'arte grandiosa e potente, con cui gli diede forma e unità. Egli è in questo che si mostra più che mai sublime ed unica la personalità del maestro. I soggetti svolti dal suo pennello sono pur quelli trattati le mille volte prima e dopo di lui; ma chi non sente davanti ai suoi lo slancio d' una mente vigorosa che spazia nell'infinito? Giammai prima d'allora non si stampò a segni più caratteristici l'immenso dramma caotico. In quattro delle cinque grandi composizioni, in cui l'Eterno appare creatore, questi trasvola nello spazio, colla rapidità del fulmine, immagine veneranda degli anni e del senno maturi e del corpo incorruttibile. L'artista ha reso evidente questa idea specialmente nella storia della creazione della luce, nella quale l'immagine del Creatore vedesi contemporaneamente di fronte e da tergo, quasi che all'occhio non fosse tempo per affissarvisi, che già era sparita. Ancor più mirabile è il momento, in cui infonde vita nell'inerte massa della plasmata argilla. Nelle forme umane questa giace distesa e sonnecchiante sulla vetta d'una rupe: il supremo Creatore gli trasvola daccanto trasportato da un aureola di spiriti dell'aria; a lui basta lo stendere del braccio, allun-

gando l'indice, perchè scatti, pel tramite della protesa mano d'Adamo e quasi attratta a forza, la scintilla della vita, onde questi pare che tutto si risenta, sollevandosi improvviso. In questa composizione si direbbe che l'artista ha divinato la moderna scienza dell'elettricismo e le forme della sua trasmissibilità. Nella storia seguente è non meno notabile la figura d'Eva che alla voce dell'Eterno si leva timida e pudica dal fianco d'Adamo, vestita di grazie femminili, quali l'artista giammai non ebbe meglio ad immaginare.

Allorquando egli poneva mano a queste invenzioni, le prime in ordine di storia, egli aveva già condotto a termine le altre quattro, fra cui quella del Diluvio, che fu il suo primo lavoro a fresco, e segna il momento dei suoi tentativi solitari; infatti v'ha di che avvedersene. Come in brevissimo tempo avesse superato lo stadio imparaticcio, e vinte le più ardue prove del frescante, lo attestano poi le figure delle sibille e dei profeti che siedono intorno a questo àmbito anteriore della sala. Aveva egli allora varcato di poco il trentesimo anno d'età, e vi mostrava la coscienza del pieno possesso delle sue forze. Il pensoso e insieme ispirato Isaia, la tranquilla Eritrea, vegliante nella lettura al lume d'una lucerna, cui un putto rinnova l'olio, la veggente Delfica col guardo fisso nell'avvenire, segnano già il novo periodo. Un gran passo compito dall'artista fu quello al certo nell'opera dei nudi garzoni che si raccolgono in vario modo seduti sugli scamilli superiori ai pilastri del claustro, dove tengono in mezzo le brevi storie dei sottarchi, e hanno apparente officio di reggere con bende o festoni di frondi le medaglie simulate di metallo a fianco delle storie anzidette. Sono questi, più che garzoni, atleti dalle membra

titaniche, la più chiara protesta contro quella pittura *sciocca,* quale ingiustamente la definiva il Buonarroti, e come chi volesse significare insipida, per cui si vanta e si ammira in oggi il quattrocento italiano. Sono essi liberamente atteggiati a riposo, ma con tutti i segni d'una reale inquietudine, siffattamente si stanno male adagiati, e colle membra contratte sopra sè stessi. L'artista non fece che tradurvi la nota dominante dell'animo suo, e per questo sono ammirandi. Nelle figure degli antecessori della Vergine la tranquillità e la solennità della posa sono ben maggiori, ma da questa pure si rivela una energia quasi morbosa che non permette la quiete e l'abbandono nemmanco nel sonno; e valga a prova la sua giustamente celebre statua connessa al sepolcro di Lorenzo de' Medici, la quale si contrae piuttosto che giacere dormente sul lubrico pendio, dove la collocò l'artista.

Prima di ponderare nel suo tutto il merito artistico dell'opera, non può essere inutile di notare un errore che di mano in mano si passarono gli scrittori che ne tennero parola, a cominciare dal Condivi. Fu detto fin dall'origine che l'intera volta fosse il lavoro di venti mesi di tempo. Sappiamo con assoluta certezza essere stata incominciata la pittura il 10 maggio 1508, lochè persuade già che i cartoni si avessero già preparati: sappiamo che, dopo la data medesima, il primo lavoro, quello condotto col mezzo degli aiuti, venne scanicato per intero; sappiamo che poscia fu ricominciato di nuovo da lui solo, e al modo istesso sappiamo la prima sua parte, cioè la metà anteriore, essere stata scoperta, sebbene imperfetta, pel giorno primo del novembre 1509 onde soddisfare all'impazienza di Giulio II che, pel giorno indicato, voleva sgombra la cappella al fine di celebrarvi

l' ufficio divino, ma effettivamente per mostrare come col suo pugno di ferro aveva piegato il più inflessibile degli artisti. È chiaro: la prima metà della volta aveva costato al Buonarroti oltre a dodici o quattordici mesi; come non argomentare che almeno un egual tempo abbia richiesto l' altra metà che è la parte più accurata e quindi meno rapida dell' opera sua? Qui, i suoi biografi contemporanei e i ciechi lodatori caddero nelle più strane contradizioni: nulla giova a noi di rilevarle, contentandoci di sapere per una lettera dell'Alidosi, nel 1510 starvi egli tuttavia intorno, e due anni dopo sussistervi ancora i ponti; le quali circostanze lasciano supporre, per la sola seconda parte, ben oltre i venti mesi che dalla comune degli storici d' arte si accetta ad occhi chiusi per tutta l'opera, confondendo il primo intervallo, dal maggio all' ottobre dell' anno successivo, per quello del lavoro intero.

A noi lontani posteri del grande artista, se è possibile comprendere l' entusiasmo e condonare ben anche le intemperanti ammirazioni del di lui tempo, a noi è ancor meglio dato di misurarne il valore e le conseguenze di fronte ai suoi successori. Non v' ha dubbio; la vôlta della Sistina è, non che il sovrano lavoro dell' artista sommo, il più grande dei lavori del suo tempo, imperocchè la sala della Segnatura non erasi ancora aperta a contendergli il primato. Non v' ha dubbio del pari, che egli spianò la via dell' Urbinate; e da questo lato, l' ammirazione nostra, concorde con quella de' suoi contemporanei, è inappellabile. Ma l' ingegno oltrepotente del Buonarroti, nell' impeto dell' animo più che della mente, smanioso di romperla colla tradizione, mal riguardandola quasi catena alla libertà del pensiero, deviò dal logico cammino dell' arte per gittarsi a capofitto nell' apoteosi

dell' energia vitale e della forza animale, mediante la prestanza e la gagliardia delle forme corporee dell'uomo. Un drappello dei migliori, il Botticelli, il Signorelli, il Vannucci, che lo avevano precorso nel lavoro alle pareti della Sistina, vivevano ancora. Essi ebbero certo a strabiliare della fantasia prepotente e fulminea del loro successore; ma ebbero, nell' atto istesso, certo a domandarsi nel segreto del loro animo (chè il fanatismo del tempo non avrebbe permesso pubblicamente) se nell'Eterno splendeva quella maestà tranquilla e serena che dal nulla suscita il creato colla sola forza del verbo; se nome di profeti e di sibille meritassero quelle raffigurazioni disagiate, dalle pose convulse, dalle estremità contratte, aggranchiate, ravvoltolate in un cumulo di panni che vince il bisogno e il carico della persona; se gli adolescenti onde si corona il sommo del claustro, più che gemelli nell'aspetto, usciti da un modello unico, nonostante la varietà delle teste, e poi, tutti membruti, frementi d' inquietudine nel violento loro riposo, rispondessero con quelle forme marmoree, con quegli atti di ginnasta, con quella piena nudità del corpo, alla santità del luogo e alle idee stesse dell'artista? Ma ormai era vana ogni protesta: la cateratta era dischiusa: quel portentoso contesto di ossa, di muscoli, di tendini, di cui consta la macchina uomo, pretendeva al pieno ed unico trionfo nell'arte: in altre parole, la materia voleva il dominio sullo spirito, e la vittoria pareva tanto grande, quanto più tale era colui che ne inalzava il vessillo.

Per l' artista non era però ancora la pienezza del trionfo: arrovellavasi, minacciato, come si credeva, dal giovane e degno suo emulo, entro i suoi confini della Sistina e nella continuazione istessa del suo lavoro. Non

ne andò tranquillo se non quando Giulio lo fece certo della sua parola che nessun altra mano sarebbe venuta a violarne la soglia. Non è supporre troppo il credere che da quel momento balenò alla mente di Michelangiolo il pensiero di affrettarsi a mettere pegno sulle pareti ancor libere. Ma dovevano correre quasi trenta anni, da quel giorno, prima che il proposito diventasse realtà, ed intanto su lui erasi versato il peso degli anni, comechè toccasse il sessantesimo anno d' età quando vi s' accinse.

Il secondo dei Medici, Clemente VII, che nell' intervallo di tempo erasi assiso sul trono pontificio, quasi ad alleviare l' artefice dalle noie, onde lo aveva distratto per la sua Firenze, lo richiedeva un giorno di recare a fine l' opera della Sistina, e gli proponeva a tema della parete sovrastante all' altare la storia del Giudizio finale, siccome soggetto nell' indole delle di lui ispirazioni. Nè il papa ingannavasi; sennonchè di poco tardava a discendere nella tomba (settembre 1534). Fu per tal modo che toccò al successore suo, Paolo III, un Farnese, l'onore di connettere il proprio nome alla grande pagina che Michelangiolo aggiunse alla sua vôlta. La nuova sua opera cominciò, peraltro, con un doloroso sacrificio: avendo essa a distendersi dal piano della mensa dell' altare al sommo della parete, fu forza mandare a male le tre storie a fresco del Perugino. Il nostro tempo cedendo anche davanti al sommo artista, avrebbe proceduto ben diversamente coi mezzi di esportazione che gli sono comuni.

La pittura del Giudizio, mentre prende la parete in tutta la sua larghezza (m.^{i} 14), elevandosi però dispra dell' altare, non ne occupa che circa due terzi della

altezza, compresi i due mezzi tondi, su cui s'imposta la vôlta, onde uno spazio poco più d' un quadrato, di cui la verticale tiene l'altezza maggiore. La composizione invade intero questo campo, ma si divide e si suddivide in aggruppamenti diversi. La celebrità acquistata, fin da principio, da questo dipinto ci dovrebbe esentare da qualunque cenno, se non fosse necessario di porne in sodo il generale compartimento per meglio coglierne il senso. Non occorre dire che collocò in alto la parte celestiale della sua composizione; a destra del Cristo gli eletti; i reprobi, dall'opposto lato: al basso, l'inferno; e compì poi lo spazio intermedio di scene aeree che congiungessero la parte superiore colla inferiore. In questa disposizione che parrebbe monotona per simmetria, ne studiò così vario e spontaneo il movimento che, mentre non ne va alterata la unità della scena, nulla ti arriva di preconcetto o di artificiato: pertutto v' ha qualche cosa che mira a toccarci in modo singolare. Così, la scena inferiore è distinta in due parti: a sinistra dello spettatore, la resurrezione dei morti: le tombe si spalancano, la terra si squarcia per dar passo agli evocati dalle trombe celesti: i corpi si levano sotto tutte le forme del cadavere, dal nudo scheletro alla mummificazione più o meno compiuta, fino alla freschezza del vivente, e o nudi o traendosi dietro la sindone o le fasce funerarie, in cui furono avvolti. La bocca del Tartaro nel mezzo, occupata da alcuni demoni alle vedette, serve di transizione al lato destro, dove la scena dell' eterno castigo è piena di terrore, d'angoscia e di lamento.

Un somigliante principio d' ordine equilibra il campeggiamento intermedio nel libero aere. Nel mezzo s' aggruppa isolato un nodo d' angeli che danno fiato alle

trombe rivolte verso i quattro venti della terra, mentre due di essi tengono spalancato il libro, in cui è scritto il diverso destino delle anime: ai fianchi di essi la doppia corrente degli eletti e dei dannati, ascendente l'una, discendente a precipizio l'altra, presenta uno dei contrasti più caratteristici: coi primi è uno spettacolo di pace, di concordia, di benevolenza; essi ascendono leggieri, sorridenti, soli, a gruppi, taluni porgendosi la mano o abbracciandosi, sollevati quasi, da un'attrazione occulta: e tra coloro che si levano dalle tombe chiamati alla gloria dell'empireo e la coorte dei santi non v'ha quasi soluzione di continuità. Al contrario dall'opposto lato, si affaccia la lotta, l'accapigliarsi forsennato; i maledetti che nell'impeto della disperazione vorrebbero abbattere le porte del cielo, davanti alle quali sopraffatti dagli angeli sono ricacciati a colpi di pugilato, intanto che gli spiriti delle tenebre li traggono al basso, avvinghiandosi loro alle membra inferiori.

Nel paradiso, il posto eminente è tenuto dal Cristo giudicante: alla sua destra la madre: ai fianchi, ai piedi, tutt'intorno la corona dei santi è in prima linea, degli apostoli, dei protomartiri: sull'alto, nel seno dei mezzi tondi, uno stuolo d'angeli per ciascun d'essi palleggiano, a simbolo di trionfo, la croce, la colonna e gli altri strumenti della passione del Redentore.

Tale s'affaccia di primo tratto questa pagina smisurata, tragedia finale dell'umanità. L'idea predominante è il giorno dell'ira divina: la terribile parola di maledizione trova un'eco pertutto: e l'animo sarebbe tentato di togliersi da quello spettacolo, se qualche cosa di ben affascinante non lo tenesse incatenato davanti: è il fascino irresistibile del genio.

Si lasci al tumulto dei primi affetti sottentrare la calma dell' osservatore, e lo spiro che dal lavoro vi aleggia in viso, vi porta l' eco della poesia apocalittica e dantesca, in quanto esse posseggono di più spettacoloso e insieme di più plastico. Quindi, nessun vero sentimento cristiano, nessuna schietta elevazione religiosa. Piacque vedere nell' opera analoga del Signorelli nel Duomo di Orvieto il seme di quella della Sistina. Qualche fortuito e inevitabile incontro non basta. Vi manca la prima condizione, l' intimo sentire dell' artista. Del resto nel Buonarroti ferveva il desiderio di svincolarsi dalle troppo ascetiche consuetudini. Ond' è che il Cristo suo si mostra il sommo Giove dantesco; anzi un Giove tonante, cui manca il fulmine in pugno, per essere quelle d' Esiodo. La madre sua è una femminetta sbigottita senza il contegno regale della predestinata nella stirpe di David: apostoli e santi coi simboli del martirio sono un' incomposta accozzaglia gesticolante di esseri umani più o meno interamente nudi, dalle forme erculee, dagli atti ignobili: si crederebbe un olimpo pagano tumultuante in armi per respingere la scalata dei figli delle tenebre. Gli angeli non sono l' aligera e composta schiera dell' aria; non posseggono nemmeno gli strumenti per reggervisi, e il loro corpo istesso, tutto terreno, non ha che lo distingua da quello dei genii d' Averno. Nè, per compiere la prova dell' ispirazione dantesca e pagana, vi manca il negro Acheronte, e Caronte dagli occhi di bragia che a colpi di remo sollecita i pigri, e il ringhioso Minosse doppiamente avvinghiato dal serpe, e nemmanco il peccatore carcato con ambo l' anche sull' omero d' un demonio; tanto che nella costoro masnada vi pare di riconoscere Malacoda e l' immonda sua famiglia.

Non deve recar meraviglia se ad una ispirazione così esteriore e pagana in tutto corrispondano le forme. Il Laoconte e l' Ercole Farnese se ne stimerebbero i modelli: l' abuso delle nudità che allibirono Paolo IV, richiese le brutture peggiori di Daniele da Volterra; tutta la disposizione poi delle figure segue un moto turbinoso, quasi che fossero in preda alla bufera infernale che mai non resta. Oltre di ciò, il carattere predominante, ancor più che nella vôlta, è quello di lavoro fatto per la scultura: e non solo è presentata la composizione con tale un ordinamento a piani che potrebbe senza grandi difficoltà essere tradotta in un vasto bassorilievo, ma le parti carnose eccedono tanto nell' aspetto muscoloso e solido da sentirsi la materia del marmo. È una vittoria compiuta del sensualismo plastico, della scultura sulla pittura.

Non abbiamo fatto parola dell' arte di Michelangiolo nel colorire. Com' è ovvio, dopo quanto si disse, egli non vi pretendeva punto, ed era questo così lontano dai suoi vanti che si confessava nel sonetto a Giovanni da Pistoia, *non pittore*. Tuttavia, il colore nella Sistina adempie abbastanza le necessità decorative; e come egli prestava le sue ispirazioni a Sebastiano del Piombo, da lui doveva torre in ricambio qualche cosa, ed era quel sentimento, sebbene invero affatto personale, che questi aveva recato seco dalla Scuola Veneta. Oggi, peraltro, non sarebbe possibile un sentenziare securo. I danni gravi che entrambi i lavori ebbero a soffrire dalla polvere, dal fumo degl' incensi e da quello dell' arsione delle schede dei Conclavi; poi, inoltre, le sconciature in alto, gli screpoli della vôlta, talchè alcune delle figure andarono, più che guaste, perdute; quelle patite dalla pa-

rete provenienti dall' ardore dei lumi, dallo sfregamento delle scale e degli apparati ecclesiastici; peggio ancora quelle recate dai pretesi restauratori, — danni e sconciature, diciamo, oltre ogni dire miserandi che ottenebrano gran parte della vôlta, dove fu dal tempo rispettata, e hanno pressochè cancellata la parte più bassa del Giudizio. Il destino pare irridere agli sforzi umani di conservazione, dove più forti ne sono le ragioni e l'amore; e all'arte nella cappella di Sisto IV non fu molto più benigno che a quella nel refettorio delle Grazie. Davanti all'inesorabile ira dei secoli i due grandi emuli, Leonardo e Michelangiolo, vanno quasi del pari. Al secondo fece più: lo arrestò nel suo proposito che era di dare un riscontro al Giudizio, sull'opposta parete, colla cacciata di Lucifero dall' empireo.

Qualora si riguardi la doppia opera dell'artista istesso nella Sistina, un nuovo ordine di considerazioni ne emerge. La superiorità artistica della prima in ordine di tempo è cosa ormai da tutti proclamata, benchè ne vada più famosa la seconda. Là, l' artista assurge nella sua verginità di concetto e di mano: quì, il cancro che ne rodeva già l' ascoso congegno, è fatto più che mai manifesto, l' esagerazione, la violenza fatta al vero e alla dignità dell' arte. Non si ravviserebbe davvero nel suo autore quel desso che nelle sue poesie si sdilinquiva in sensi ed espressioni petrarchesche; tanto l'uomo nelle sue manifestazioni delle forme grafiche può contraddire quello degli scritti! Del resto, il Buonarroti meno meraviglioso nel Giudizio che nella vôlta, tal è invece quì di più, pensando agli anni che lo aggravavano, dal 1534 al 1541, in cui proseguì infaticabile nel lavoro: egli toccava allora ormai il sessantesimo anno, senza che gli

venissero manco l'ardore e l'impeto giovanili, la chiarezza d'idee propria dell'uomo maturo, l'ordine nel comporre, la fermezza di mano nell'eseguire, che sono quella contemperanza di doti, ond'è costituita una grande potenza artistica.

Sarebbe stoltezza negare che con lui, e specialmente colla pittura del Giudizio finale, non sia cominciata per l'Italia quell'era nefasta, e forse fatale, che le tolse dalla fronte il serto conquistato nei secoli precedenti. Egli volle e riuscì a mostrare quanto l'arte potesse colla sola virtù delle forme esteriori. Nella sua mente non stava confitta che una sola idea: la parola di *terribilità*, coniata appunto al tempo suo, ce la esprime intera. Ma i suoi ammiratori contemporanei, come i successori immediati, non videro l'angue nascosto: non videro il fine preposto ai mezzi, i diritti del pensiero conculcati a vantaggio delle lusinghe del senso. Tanto può la magia del genio! E questa magia egli la confidò, sopra tutto, alla Sistina, onde i suoi imitatori caddero come i reprobi usciti dal di lui pennello, ed egli stesso, come il Cristo, impreca su loro coll'opera rimasta. La quale, quando pur andasse del tutto distrutta, fia che ne duri eterna la memoria siccome d'uno dei più grandi monumenti creati dall'arte nel corso dei secoli.

G. Mongeri.

MICHELANGIOLO

ARCHITETTO CIVILE [1]

Benchè il Buonarroti, l'uomo dalle quattro anime, anche nell'architettura tanto sapesse quanto era necessario a salire in fama di sommo; come aveva provato col primo disegno del mausoleo di Giulio II, composizione, in cui le seste ebbero larga parte, e nuova, e importante; pure non vi attese di proposito che già innanzi negli anni, quando nel 1518 papa Leone X gli allogò la facciata della Basilica Laurenziana di Firenze. Ne fece egli il disegno e poi il modello di legno, e anche andò a Carrara pe' marmi e pose mano all'opera, sebbene inutilmente. Nel 1520, sempre committente papa Leone, incominciò la fabbrica della Sagrestia Nuova di San Lo-

---

[1] Con questo titolo doveva essere qui stampato un articolo del professore Cammillo Boito, artista non meno che scrittore egregio. Faccende imprevedute, dopo averlo promesso gli tolsero di dettarlo. Non sapendo lì per lì come supplire al difetto, nè volendo che il libretto secondo il concetto divisato riuscisse manchevole, pensammo di riportare alcuni dotti criteri sopra le maggiori opere architettoniche del Buonarroti, estratti da libri insigni così stranieri come italiani. L'EDITORE.

renzo, e poi nel 1523 la bella Libreria annessa a questa insigne Basilica.

Dopo il 1534, mutate affatto le sorti di Firenze, il Buonarroti, fermata stanza in Roma, fu eletto l'anno appresso pittore, scultore e architetto del Vaticano. Allora gli furono affidate le opere più grandiose che l'arte del suo tempo vedesse. Basterà ricordare, il riordinamento della piazza del Campidoglio e i tre palazzi che la fiancheggiano; il famoso cornicione e i lavori del cortile nel palazzo Farnese; i disegni d'alcune porte di Roma, in ispecie di porta Pia; quello della chiesa di San Giovanni de'Fiorentini; la chiesa di Santa Maria degli Angeli che inalzò sulle rovine delle Terme Diocleziane, e infine i lavori stupendi della Basilica Vaticana, quando, mancato prima il Bramante e poscia nel 1547 Antonio da San Gallo, il Buonarroti fu chiamato ad assumerne la direzione. Per chi ha veduto la cupola di San Pietro, monumento che onora il mondo, non fanno di mestieri altre considerazioni.

La Biblioteca Medicea e la Sagrestia di San Lorenzo. [1]

« Nella prima metà del secolo XVI non molti erano gli esempi conosciuti degli ordini architettonici adoperati dagli antichi, secondo il vario carattere proprio dei singoli edifizi; e il pubblico non aveva ancora potuto as-

[1] Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de* Michel-Ange Buonarroti, *Paris, chez Firmin Didot*, 1835 in 8.°, p. 287-296. — Libera traduzione.

suefarsi alla vera critica delle proprietà nell'arte edificatoria, nè gli artisti imparare a rispettarne le convenienze. Le osservazioni che vengono dal gusto e che sono il resultato della erudizione acquistata sopra i diversi monumenti a mano a mano studiati, non erano tante ancora da offrire gli elementi necessari ad una compiuta teoria. E sebbene si conoscessero già i diversi ordini della classica antichità, ciò non era senza confusione, specialmente rispetto al loro vero carattere e al buon uso che era da farne nei diversi monumenti. Importa dunque sapere fin da principio che quando Michelangiolo costruiva la Biblioteca e poi la Sagrestia Nuova di San Lorenzo, la critica e l'erudizione dell'arte avevano di poco progredito: eravamo sempre rimasti *alla semplice grammatica,* ma *la poetica* artistica, per continuare il paragone, considerato il piccol numero degli antichi modelli, non aveva ancora esercitato sopra i concepimenti degli artisti la necessaria influenza. Non vuol negarsi che l'arte pratica edificatoria avesse fatto gran passi, ma non così la teorica, che abbraccia il segreto della composizione, dello stile e delle forme speciali da adoperare secondo la diversa indole dei monumenti. Gli esempi provano chiaro come allora s'intendessero poco le finezze della teorica, la quale considerando i differenti ordini architettonici come la speciale significazione dell'uso o della proprietà morale degli edifizi, assegna a ciascuno la forma e la misura più analoghe, non meno che la scelta degli ornati più rispondenti.

Queste considerazioni abbiamo voluto che precedessero l'esame dei due monumenti michelangioleschi. Il nome del grande che gli inalzava, e la fama che non ha mai cessato di ripetere le sue glorie, non debbono

impedire alla critica le necessarie osservazioni. Una tale reticenza nuocerebbe alla imparzialità della storia, e servirebbe assai male chi non ha bisogno di poveri riguardi.

Esaminando dunque la Biblioteca e la Sagrestia Nuova di San Lorenzo con questa critica indipendente che tien conto e mette in bilancia tra di loro le diverse ragioni di luogo e di tempo; crediamo di dover considerare primieramente ciò che si riferisce all'uso degli ordini architettonici, quali allora si adoperavano nella decorazione degli edifizi.

La conoscenza positiva dei veri ordini dell'architettura era sempre circondata d'oscurità. I grandi e numerosi esempi dei monumenti greci non avevano ancora potuto chiarire il sistema architettonico. Si erano introdotti due ordini bastardi e parasiti sotto il nome d'*ordine Composito* e d'*ordine Toscano.*

E fu senza dubbio seguendo le tracce di quest'ultimo che Michelangiolo predilesse nella decorazione del vestibolo della Biblioteca di San Lorenzo certe forme che il progredire delle cognizioni dell'arte tiene di presente come bastarde. Infatti, quello che potrebbe chiamarsi tuttavia, secondo certe testimonianze di Vitruvio, l'ordine Toscano, non trova nei monumenti autorità di sorta, e i moderni, prima delle ultime scoperte, lo designavano sopprimendo i tipi caratteristici di quello Dorico.

Tale è pertanto l'ordine adoperato da Michelangiolo nella decorazione del vestibolo di questa Biblioteca. Si potrebbe rimproverargli la troppa altezza e anche una certa tal quale povertà, forse però analoga al carattere del luogo. Anche si potrebbe credere, seguendo la maniera diatonica degli ordini greci, che l'ordine Ionico avrebbe risposto meglio al carattere d'una biblioteca,

come quello che sta nel mezzo alla gravità dorica e alla ricchezza elegante corintia.

E dobbiamo del pari riguardare come difetto l'abuso dell'accoppiamento dei pilastri nel vestibolo, in specie quando nessuna ragione poteva giustificarlo. Par proprio di vedere che in quest'opera egli abbondasse dei materiali a seconda dello spazio. Vogliamo dire cioè, che si lasciasse scorrere dalla matita liberamente certi tipi architettonici e certi ornati, di cui anche di presente ci domandiamo il significato, come se vedessimo la scrittura di una lingua sconosciuta.

E questo è necessario ripetere anche rispetto alle decorazioni del gran soffitto di questa Biblioteca. La disposizione grave e severa delle mura interne avrebbe voluto in esso, in luogo di ornamenti arbitrari, senza effetto e senza carattere, una maniera decorativa che rispondesse alla disposizione dei pilastri toscani. Per esempio, uno scompartimento a cassettoni, rispondente all'insieme, avrebbe accresciuto dimolto l'effetto, d'altra parte assai mediocre, di que'piccoli ricami arabeschi, la insignificanza dei quali, anche a prima vista, prova soltanto che in quel tempo lo stile degli antichi arabeschi era poco conosciuto fuori di Roma.

Ma se nella Biblioteca Laurenziana Michelangiolo fu obbligato di conformare l'insieme e le parti singole della sua composizione alle necessità di un fabbricato anteriormente costruito; non fu così nella Sagrestia Nuova, inalzata per divenire la cappella sepolcrale di Lorenzo e Giuliano de' Medici. L'artista creava di nuovo per collocarvi tombe che esso stesso inventava e scolpiva; nessuno dunque meglio di lui poteva conoscere quale dovesse esserne il tipo e la conveniente disposizione.

Sembra però che questa *poetica architettonica* non avesse ancora trovato facile accesso nella mente degli inventori e nelle idee generali del gusto. Parrebbe infatti che questa volta Michelangiolo avesse dovuto ricorrere alla grave e seria indole dell'ordine Dorico, affinchè questa cappella rispondesse alla severità della sua duplice destinazione. Nonostante egli la divise in due ordini di pilastri corinti, uno sopra all'altro. Ora è notevole che il Corintio, serbato a significare la più grande ricchezza congiunta alla maggiore eleganza, abbia avuto la preferenza in un luogo che per la sua duplice destinazione doveva essere semplice e grave! Ma erano tanto pochi, lo ripetiamo, gli esempi conosciuti, da non essere allora possibile designare la gerarchia dello stile negli ordini dell' architettura.

Del rimanente, la critica ha da assai tempo giudicata solennemente quella Sagrestia di Michelangiolo. L' ordine superiore di essa è sopra tutto laudabile per le proporzioni correttissime che vi si ammirano e per la purezza elegante delle nicchie a colonne, di cui è adorno. La bellezza di questa parte contribuisce assai alla critica di quella inferiore, in cui non rispondono all' insieme le magre e allungate colonne e gli ornati affatto capricciosi, come per esempio quei bizzarri mascheroni, e d'invenzione tutta nuova, i quali contrastano con la saggia temperanza della rimanente composizione.

Il Vasari, grande ammiratore ed amico di Michelangiolo, lo loda d'avere col suo spirito d'indipendenza liberato l'architettura dalle pastoie, in cui s' era legata, seguitando rigorosamente gli antichi precetti. Però il suo entusiasmo non gli vieta di riconoscere in questa indipendenza troppo spinta una delle cause del disordine, che un

secolo dopo avrebbe snaturato l'arte e tolto all'uso degli ornamenti regola e ragione: « La quale licenzia ha dato « grande animo a quelli che hanno voluto il far suo di « mettersi a imitarlo; e nuove fantasie si son vedute « poi alla grottesca, piuttosto che a ragione o regola, « a' loro ornamenti ». [1]

Ecco, press' a poco, le principali osservazioni (ripetute dagli ammiratori istessi del Buonarroti) sulla parte decorativa di questo monumento, che anche di presente deve esser tenuto tra le opere sue più belle. Succeduto nella fabbrica di San Lorenzo ad un uomo sommo e altamente ammirato com' era Filippo Brunelleschi, autore della stupenda cupola di Santa Maria del Fiore, Michelangiolo si fece dovere di seguitarne le orme fino nel disegno della lanterna che chiude la cupola di questa Sagrestia. Tutto considerato, convien ripetere che questa fabbrica è dicerto una delle migliore cose michelangiolesche, sia all' esterno per la bella curva della sua volta e per la cupola, sia nell' interno per la nobile ed elegante decorazione de' suoi cassettoni. Sembra che Michelangiolo qui volesse quasi accennare al gran concetto che poi incarnò nella cupola di San Pietro ».

La piazza e i palazzi del Campidoglio. [2]

« La piccola collina del Campidoglio, di presente nel centro di Roma, e che fu l'Acropoli, la sacra cittadella del più vasto e possente imperio del mondo, dopo la ca-

---

[1] Vasari, *Vita di Michelangiolo Buonarroti.*

[2] Le Tarouilly, *Edifices de Rome moderne, notices historiques et critiques.* Paris, 1825-30, tom. iii. — Libera traduzione.

duta di questo subiva una grande trasformazione. Della forte rocca e dei templi, in ispecie di quello eretto a Giove Capitolino, l'archeologo appena riuscì a trovare qualche vestigio. L' opera grandiosa dei re e della repubblica romana, rifatta poi da Silla, da Vespasiano e da Domiziano, più non esisteva nel IX secolo dell' era volgare. Nè il Campidoglio odierno risponde alla grandezza delle memorie che ridesta il suo nome. Invece della magnificenza monumentale di questo antico luogo, si vede di presente una piazza di mediocre ampiezza, decorata di statue antiche colossali, e di trofei, e circondata su tre lati di palazzi d' un' architettura simmetrica, ma che non ha in se maestà vera.

Ridire le diverse trasformazioni del Campidoglio, fino ai tempi di Michelangiolo, che dette a questa piazza l'ordine serbato anche oggidì, sembra superfluo; basterà far sapere che desiderando i Conservatori (il Vasari attribuisce questo desiderio al popolo romano) togliere il Campidoglio dallo stato d'abbandono in cui era, restituendogli una parte almeno dello splendore monumentale conveniente alla celebrità del luogo; papa Paolo III ordinò a Michelangiolo di apprestarne il disegno. Il grande artista, quando ricevette questo nuovo e nobilissimo carico, era già innanzi negli anni e dirigeva la fabbrica di San Pietro. E sebbene da esso, bisogna pur dirlo, si potesse sotto certi rispetti desiderare di più; tenuto conto delle difficoltà superate in quel breve spazio di terreno senza la necessaria distanza, l'opera può dirsi lodevole. Di più che la generale disposizione della piazza, non lo dimentichiamo, era già designata dalle costruzioni fatte durante il medio evo, le quali ne formavano la massa principale.

Michelangiolo per indole bramava fare di nuovo; pur non volle allontanarsi dai dati primitivi. Solamente, conoscendo l'angustia del luogo, si sforzò d'ingrandirne l'effetto apparente. E senza dubbio con questo intendimento scelse quell'ordine colossale di nuova maniera, che poi dopo il secolo XVI in mano de' suoi inesperti imitatori deturpò tanti monumenti. Egli ebbe però una migliore ispirazione nel disporre le facciate dei due edifizi a destra e a sinistra, in modo divergente, cioè più prossime all'ingresso della piazza e più discoste in fondo, presso il palazzo del Senatore. Siffatta idea contribuì all'effetto delle linee prospettiche, a moltiplicarne il risalto e a renderne le forme più accidentali e pittoresche.

I tre edifizi che circondano la piazza sono: in fondo a levante il palazzo del Senatore, a diritta verso mezzogiorno quello dei Conservatori (la municipalità), dirimpetto a sinistra l'altro del Museo Civico. Dal lato di ponente la piazza ha un parapetto di balaustri, che al centro fa capo ad un'ampia salita, del pari ricinta dalle balaustrate; la quale offre co' suoi larghi gradi agevole accesso ai pedoni. Michelangiolo ne pose soltanto il basamento, e costruì la scalinata monumentale del palazzo senatorio, terminato poi da altri architetti. I due palazzi laterali furono inalzati co' suoi disegni, ma durante la vita sua non fu incominciato che quello dei Conservatori. Michelangiolo morì nel 1564, e il Vasari che pubblicò nel 1568 la seconda edizione delle sue *Vite,* discorre di questa fabbrica come d'un'opera tuttavia incompiuta; anzi accenna chiaro che il palazzo del Museo e la gradinata non avevano ancora avuto cominciamento. Una incisione del 1600 ci ha serbato il Campidoglio com'era in

quel tempo. Il palazzo dei Conservatori in questa stampa è finito, non così quello del Museo, e nel luogo ove di presente si eleva, non v'è che una semplice fontana e una arcata col suo frontone. Sembra anzi che il palazzo del Museo fosse edificato sotto Innocenzo X, che sedette sulla cattedra di San Pietro dal 1644 al 1655. Quello poi del Senatore si vede sempre con l'antica facciata, benchè la torre abbia già mutato d'aspetto.

Nel centro della piazza è la statua equestre di bronzo, che fu in antico dorata, dell'Imperatore Marco Aurelio. Il piedistallo, ricavato da un architrave di marmo del Foro Traiano, si dice opera di Michelangiolo. È basso però e di stile poco severo.

Venendo ora ai particolari, diremo, che Michelangiolo costruì solamente l'imbasamento del palazzo del Senatore e la scalinata monumentale a doppia branca che conduce al primo ordine. Una incisione fatta in Roma nel 1569 da un disegno dell'architetto francese Dupeyrac, e per conseguenza dopo quattro anni dalla morte del Buonarroti, ci ha serbato l'ordine della facciata di questo palazzo come egli l'aveva ideato. Ivi la vecchia torre medievale del Campidoglio esiste ancora, e nella parte superiore della scalinata a doppia branca avvi un verone coperto che poi non fu costruito. Gli architetti che succedettero a Michelangiolo nella esecuzione di questo lavoro, modificarono assai il suo primitivo disegno. Giacomo della Porta inalzò tutto il primo piano; il rimanente dell'edifizio fu condotto da Girolamo Rinaldi. Poi dal 1848 al 1850 questo palazzo fu ampliamente restaurato dall'architetto Calderari, per collocarvi gli uffici della municipalità romana. Una porta d'ingresso con la scala per accedere ai detti uffici vi fu aperta dal lato

della Rocca Tarpea. La torre quadrata che domina l'edifizio fu eretta da Martino Longhi sotto il pontificato di Gregorio XIII, e dall'alto di essa si gode il più bel panorama della città e della campagna di Roma.

I due edifizi che formano quasi diremmo le ali della piazza del Campidoglio, cioè il palazzo dei Conservatori e quello del Museo, hanno eguale la facciata. Essi furono eseguiti sul disegno di Michelangiolo, e ne diressero i lavori dopo la sua morte, prima Giacomo Barozzi da Vignola, poi Giacomo della Porta e infine Giacomo del Duca, architetto e scultore siciliano, cui è dovuto il disegno scorretto e bizzarro della finestra di mezzo a ciascuna delle due facciate.

Considerandole nel loro insieme queste due facciate sono molto soddisfacenti. Il cornicione del primo piano è di buonissimo stile. Ma le colonne ioniche dei portici al pian terreno non sono di felice proporzione, e sembrano quasi nane a cagione dell' altezza smisurata dei pilastri corinti del primo piano, che s' appoggiano ai piediritti dei portici e sono fiancheggiati dalle colonne staccate. Questa disposizione nel suo insieme è stata considerata come una novità.

Il Quatremère de Quincy dice[1] che Michelangiolo, « al piccolo ordine di colonne a terreno, adattò il capitello ionico a voluta rientrante, al quale fu dato il suo nome, perchè egli ne fu l'inventore. Può essere infatti che a'suoi tempi non si avesse nessuna conoscenza di capitelli ionici, usati dagli antichi, colle volute di tanto aggetto. Del resto il suo capitello è di stile ionico il più comune, perchè le sue facce son differenti e perchè le

---

[1] Opera cit., pag. 150.

sue volute, calanti e ovali, hanno graziosi contorni. Ne differisce per l'aggiunta dell'astragalo, d'un collarino e per la linea curva che descrive dai quattro lati il suo abaco. Secondo il Winckelmann è un errore quello di credere che Michelangiolo abbia quivi veramente innovato. È vero che i più antichi capitelli ionici hanno le loro volute in linea orizzontale, ma qualche volta sono anche rientranti come nel tempio di Erecteo ad Atene! »

Secondo noi Michelangiolo ha tolto da diversi monumenti di Roma, e tra gli altri ai capitelli ionici delle otto colonne del tempio detto della Concordia, quell'incavo che seconda l'andamento curvilineo dell'abaco e delle volute angolari rientranti. Solamente in luogo di ripeterlo sulle qnattro facce tal quale, ha conservato su due di esse il guancialetto del capitello ionico primitivo ».

La Basilica di San Pietro.[1]

Venuto in pensiero a papa Giulio II di rifabbricare in più suntuosa maniera la Basilica di San Pietro, che per vetustà minacciava rovina, ne allogò l'opera al celebrato architetto Bramante da Urbino. Questi ne immaginava il disegno in forma di croce greca, nel cui mezzo, sopra il sepolcro di San Pietro, doveva inalzarsi una gran Cupola tra due campanili, e sul davanti un vestibulo sostenuto da sei colonne. Il 18 di aprile del 1506 ne fu posta con grande solennità la prima pietra. « Le opere incominciate ai tempi di Bramante erano i quattro enormi

---

[1] Grimm Ermanno, *Vita di Michelangiolo.* Capitolo xv. — Libera traduzione.

pilastri sui quali sorge la Cupola a tanta altezza, quasi si fosse voluto gettare in cima a quelli i fondamenti del Panteon, per costruirlo lassù una seconda volta. Oltre i pilastri, l'unione di essi e la volta della tribuna, Bramante non aveva posto mano ad altri lavori. E siccome tutte quelle costruzioni si trovavano verso il fondo dell'antica chiesa di San Pietro, non v'era stato bisogno di atterrarne oltre la metà. Si era costruito un muro trasversale di chiusura, e durante i lavori, continuava a servire alle funzioni del culto la metà della lunga basilica antica, di cui rimasero intatte la facciata e la gradinata esteriore, molti anni ancora dopo la morte di Michelangiolo.

Morto Bramante, quando, Raffaello, Frate Giocondo, e Antonio da Sangallo presero a continuare la fabbrica, riconobbero essere di mestieri prima d'ogni cosa rafforzarne i fondamenti; ed il Vasari descrive il metodo a cui si ebbe ricorso. Raffaello poi presentò il disegno di una nuova pianta. Bramante aveva ideato innalzare la Cupola al centro di quattro bracci in croce di lunghezza uguale; Raffaello allungò il braccio anteriore, riducendo per tal guisa la pianta, da croce greca, a croce latina. Baldassarre Peruzzi che dopo la morte di Raffaello ebbe la direzione delle costruzioni, presentò ancora un altro disegno, del quale il Vasari fa i più grandi encomi, e che riduceva l'opera a proporzioni minori. Durante il papato di Clemente VII faceva difetto il danaro. Giulio II e Leon X avevano dato una grande spinta ai lavori, e tutto aveva corrisposto alla vastità dei loro concetti. Clemente VII invece, sembra che non avesse amore a quell'opera. Dopo il sacco della città, i lavori erano stati intieramente sospesi, ma Paolo III li riprese,

ed il Peruzzi, che era ritornato a Roma, continuò ad averne la direzione fino alla morte.

Venne allora il Sangallo, che era stato per un certo tempo collaboratore del Peruzzi, ed egli alla sua volta propose un nuovo disegno. Furono allora messi da parte quelli del Peruzzi come troppo meschini e si pensò di tornare alle grandi proporzioni antiche, come quelle che sole erano convenienti. Fu di mestieri rafforzare ancora una volta le fondamenta dei pilastri. Si lavorò ben dieci anni a ciò e spendendo molto danaro; se non che alla morte del Sangallo non si era fatto quasi altro, che avere compiuto i quattro pilastri, e averli collegati con archi, in modo da formare uno spazio quadrangolare. Questi archi sono a sesto tondo, e di proporzioni tali, che la loro saetta è superiore alla metà dell' altezza dei pilastri su cui riposano. Il lavoro eseguito in quarant' anni era molto, se si tien conto della mole e dell' imponenza di quei pilastri e di quegli archi, che non hanno gli uguali al mondo, e anche tenendo conto di tutta la muratura nascosta sotto terra. Ciò nonostante, quando Michelangiolo prese la direzione delle opere, si poteva dare ancora alla fabbrica una forma piuttosto che un' altra; e siccome d' allora in poi, per quanto almeno riguarda la Cupola, non furono fatte più variazioni essenziali a' suoi disegni, egli può essere considerato come il vero architetto della Basilica. La sola modificazione importante che poi venne fatta alle sue idee fu il prolungamento del braccio anteriore che la ridusse a croce latina, mentre egli era tornato alla croce greca proposta da Bramante, del cui disegno faceva grandissimo caso. Deriva da questo prolungamento, se lo spettatore che è al di fuori, a meno di collocarsi ad una certa distanza dalla

facciata non può scorgere la Cupola. Del pari la facciata, com'è di presente, non appartiene a Michelangiolo; quella proposta da lui, della quale rimangono i disegni, era semplice e grandiosa.

Le idee di Michelangiolo intorno alla parte della fabbrica eseguita fin allora, ed a quella che si doveva ancora eseguire, stanno registrate in una sua lettera, la quale deve essere stata scritta allorchè venne richiesto di assumere la direzione dei lavori. Eccola:

« E' non si può negare che Bramante non fosse va-
« lente nell'architettura quanto ogni altro che sia stato,
« dagli antichi in quà. Lui pose la prima pianta di
« San Pietro, non piena di confusione, ma chiara e
« schietta, luminosa e isolata a torno, in modo che
« non noceva a cosa nessuna del palazzo, e fu tenuta
« cosa bella e come ancora è manifesto, in modo che
« chiunque si è discostato da detto ordine di Bramante,
« come à fatto il Sangallo, si è discostato dalla verità;
« e se così è, chi ha occhi non appassionati, nel suo mo-
« dello lo può vedere. Lui con quel circolo che fa di
« fuori, la prima cosa toglie tutti i lumi alla pianta di
« Bramante, e non solo questo, ma per sè non ha an-
« cora lume nessuno a tanti nascondigli fra di sopra e
« disotto scuri, che fanno comodità grande ad infinite
« ribalderie, con tenere segretamente sbanditi, far mo-
« nete false,... e altre ribalderie; in modo che la sera,
« quando detta chiesa si serrasse, bisognerebbero ven-
« ticinque a cercare chi vi restasse nascoso dentro, e con
« fatica si troverebbe. Ancora ci sarebbe questo altro
« inconveniente, che nel circuire con l'aggiunta che il
« modello fa di fuora, detta composizione di Bramante,
« saria forza di mandare in terra la cappella di Paolo,

« le stanze del Piombo, la Ruota e molte altre; nè la
« cappella di Sisto credo che n' uscirebbe netta. Circa
« la parte fatta dal circolo di fuora, che dicono che costò
« centomila scudi, questo non è vero, perchè con sedi-
« cimila si farebbe; e rovinandola, poca cosa si perde-
« rebbe, perchè le pietre fattevi, ed i fondamenti non
« potrebbero venire più a proposito, e megliorerebbesi
« la fabbrica ducentomila scudi, e trecento anni di tempo.
« Questo è quanto a me pare, e senza passione, perchè
« il vincere mi sarebbe grandissima perdita. E se potete
« far intendere questo al Papa, mi farete piacere: chè
« non mi sento bene ».

Così scriveva Michelangiolo all'architetto messer Bartolommeo Ammannati; per la guerra accanita che gli facevano i nemici, i quali reputavano grave danno che fossero accettati i suoi disegni, ed egli male risolvendosi ad assumere la direzione della fabbrica. In quanto poi alle parti dei lavori biasimate da lui, erano quei tre ordini di gallerie, sostenute da colonne altissime, i quali, con imitazione manifesta del Colosseo, dovevano girare tutto quanto l' edificio, e dargli una forma circolare. Il modello del Sangallo, che esiste oggidì ancora in buonissimo stato, in una delle stanze annesse alla Basilica di San Pietro e di grandezza tale che si può starvi dentro, dimostra chiaramente quel che intendesse dire Michelangiolo. L'insieme appare all'esterno un complesso di idee architettoniche minute e meschine, mentre l' interno è semplice e grandioso, riproducendo, ad eccezione della Cupola, troppo gretta ed oscura, la forma del tempio com' è di presente. Un giorno che Michelangiolo si recò ai lavori, per prendere ad esame il modello del Sangallo, erano presenti tutti quelli del suo partito, la

sètta Sangallesca, dice il Vasari, i quali dettero sfogo al loro malumore, dicendo essere lieti che Michelangiolo si fosse presa la pena di esaminare i disegni del Sangallo, imperocchè sarebbero stati per esso una buona prateria da potervi pascolare. « Avete ben ragione » rispose senz'altro Michelangiolo; volendo dire (com' egli stesso dichiarò poi ad altri) che giudicando essi da buoi, avevano ragione di chiamare quel modello una prateria.

Oggidì si richiede poca pena per capire la differenza che passa fra i due artisti. In altra stanza, poco discosta da quella dove si conserva il modello del Sangallo, si vede quello in legno della Cupola ideata da Michelangiolo, e fatto da lui eseguire con tutta precisione, ne' suoi più minuti particolari, che servì di norma ai lavori che vennero condotti a compimento dopo la sua morte. Michelangiolo fece pagare quel modello venticinque scudi, mentre il Sangallo ne aveva spesi mille per il suo. Conviene però notare che il modello del Buonarroti è molto più semplice e di proporzioni molto minori; ma ad ogni modo si scorge chiaro da quei due modelli, quanto valevano respettivamente i due artisti. Michelangiolo aveva ideata un'architettura nuova e grandiosa, che viveva di per sè, mentre il Sangallo, non aveva fatto altro che riunire e affastellare, quanto la memoria gli suggeriva, senza nulla aggiungervi del proprio.

I primi lavori di Michelangiolo furono diretti a rafforzare ancora una volta i quattro pilastri, affinchè fossero atti a reggere il peso della Cupola; quindi costruì sui quattro archi la muratura circolare, denominata tamburo, sulla quale, soltanto dopo la sua morte, venne costrutta la doppia Cupola. Esistono molte vedute di Roma del secolo XVI, le quali porgono l'aspetto che

presentava la Basilica non ancora ultimata. Si scorge di fronte la facciata antica, vasta superficie tutta liscia, nella quale si aprivano senza ornati di sorta, le porte e le finestre, con gli spazzi tra questi vani, ricoperti di pitture. Più in là sul tetto, rozzo ancora e difforme, sorgeva il tamburo aperto, senza copertura, il quale faceva la figura strana dell'imbasamento d'un tempio circolare, lanciato per aria a quell'altezza. Nella stessa guisa che oggidì, stando sulla piazza davanti alla Basilica, la vista del tamburo e della Cupola, eseguita soltanto dopo la morte di Michelangiolo, viene intercetta dalla facciata, che non fu opera sua; si può dire ch'egli non pensò al San Pietro, come si scorge oggidì. Parimenti furono eseguiti dopo di lui, e da altri architetti i porticati che cingono la piazza, e le fontane che stanno nel mezzo di essa, fra le quali s'inalza l'obelisco.

Le colonne che circondano il tamburo, nel cui mezzo si aprono le finestre, ed il cornicione che v'è sovrapposto ad ornamento della Cupola, sono una maraviglia architettonica. Tutto vi appare leggiero e proporzionato, quasi fosse sorto tutt'insieme e ad un tratto. Pure non vuolsi dimenticare, che anche in questa parte, non venne eseguito per intiero il modello di Michelangiolo; imperocchè ivi le colonne, accoppiate due a due, non erano addossate alla parete, ma formavano attorno al tamburo una specie di galleria, ed erano destinate a sostenere sui loro capitelli, i quali ora appaiono spogli d'ogni specie d'ornamento, piedistalli con statue, presentando, quasi l'aspetto di candelabri grandiosi attorno alla Cupola. Molti stimano di ravvisare in questi particolari un difetto, perchè non hanno cognizione delle idee di Michelangiolo. È in questa parte appunto che egli si mo-

strava grande architetto; non considerando la scultura come un abbellimento da impiegare a volontà, ma come un elemento architettonico, indispensabile al complesso dell'armonia dei suoi concetti.

E anche nell'interno, è proprio meraviglioso, alzando il capo all'insù, il contemplare la Cupola. Sotto la finestra del tamburo ricorre una serie di figure, disegnate a chiaroscuro sopra fondo bianco e rilevate da ornati in oro. Gli ornati poi degli archi, i marmi di vari colori che rivestono i pilastri, le nicchie entro le quali sorgono statue e pitture, tutto fu eseguito in epoca posteriore, e nulla ha che fare col disegno primitivo di Michelangiolo.

Tutti questi accessori, i quali vennero allogati dovunque si offeriva area e spazio, senza avere riguardo di sorta all'architettura della Basilica, fanno sì che questa a prima vista non appare grandiosa com'è in realtà. L'occhio, il quale dovrebbe abbracciarne il complesso, rimane fuorviato dall'abbondanza dei particolari. È d'uopo visitarla molte volte per potere, trascurati gli accessori, farsi un'idea precisa ed esatta delle sue colossali proporzioni. Allora si rimane maravigliati della grandiosità dei pilastri e degli archi, e si comprende la loro distanza dallo spettatore, non avvertita in principio. Ricordo d'esservi entrato una volta, nelle ore del pomeriggio. Davanti al luogo dove mi trovavo scendevano dalle finestre vivi raggi di sole, i quali passando fra gli archi, spandevano diagonalmente ampia luce sul suolo: poco a poco sottentrò l'oscurità attorno alla cripta, dove stanno le ossa di San Pietro, propriamente sotto il centro della Cupola, dove ardono in cerchio le lampade dorate. Mi pareva d'essere ad una distanza immensa. Gli archi giganteschi,

sorgevano cupi ed oscuri innanzi a me; ed i suoni dell'organo, che accompagnavano la funzione religiosa, che si celebrava in quell'istante, giungevano al mio orecchio con una dolcezza inarrivabile. La Basilica mi pareva che fosse diventata due volte più grande.

Aggirandosi sul tetto del tempio, tra le cupole laterali, che s'inalzano quasi templi isolati su quella vasta superficie, ma che appaiono ad un tempo meschine in prossimità del tamburo che sostiene la Cupola centrale, grandiosa ed imponente quanto il Panteon; si crederebbe di trovarsi quasi in un'isola circondata dall'atmosfera, isola che formando di per sè una città, fa comparire meschino e lontano tutto ciò che le stà d'intorno. Da quell'altezza lo sguardo scende nelle corti dei palazzi del Vaticano, come per entro a casse scoperte e vuote. E tutto all'intorno l'occhio spazia sulla cerchia dei monti, e contempla a ponente la striscia rilucente del mare, verso il quale degradano dolcemente le catene dei monti. Accostandosi poi a Roma dal mare, prima d'ogni altra cosa si vede sorgere questa Cupola di San Pietro; come arrivando da terra, la si vede, ancora a grande distanza balzar fuori tutto ad un tratto, come fosse il nunzio della città eterna. Oggidì non si potrebbe immaginare Roma senza il San Pietro, che nessuno vide compiuto ai tempi di Michelangiolo. Egli solo aveva chiara innanzi alla mente sovrana l'opera che intendeva creare, non deturpata dai vaneggiamenti dei posteri ».

A questi pensieri dello scrittore alemanno, molto bene rispondono i seguenti dell'illustre Gino Capponi nelle

sue bellissime considerazioni sul Buonarroti. Ci si conceda di qui riportarli.[1]

« Nei venti estremi anni della sua vita Michelangiolo
« fece lo Cupola di San Pietro. Non che però si condu-
« cesse egli ad alzarla su quel fondamento che egli
« medesimo le aveva posto a tanto nuova e maravigliosa
« altezza; ma tutta l'opera del voltarla e del munirla
« fu condotta sopra i suoi modelli e con le misure da
« lui lasciate. Chi stando in terra nel centro del grande
« spazio, alzi su gli occhi girandoli per tutta la Cupola
« all'intorno, poi giunga a fermarli nel sommo punto
« dov'ella si chiude, crede il pensiero avere cedute le
« sue ragioni alla fantasia o crede esser egli nell'infi-
« nito. Quella Cupola fortunatamente rimase nell'interno
« sobria d'ornamenti e non perdè la sua grandiosità
« sublime. Volea il Buonarroti che tutta la Chiesa fosse
« a croce greca, chiudendo le tre grandi navate con
« una quarta d'eguale misura. Quella più lunga che
« venne fabbricata dopo alla sua morte, disturba non
« che l'economia di tutta la pianta, l'effetto ancora per
« cui la Chiesa, com'è ingombrata di ornamenti costosi
« e importuni, appare d'assai minore grandezza pei molti
« inciampi e per gli inganni che incontra la vista. Se
« il primo disegno fosse stato mantenuto e che il no-
« bile e grandioso vestibolo avesse introdotto a quella
« bene ragionata e sopra tutte magnifica base che il
« Buonarroti voleva dare alla Cupola, la Chiesa accor-
« ciata sarebbe agli occhi apparsa più grande; e il pen-
« siero religioso di tutto il Tempio, che oggi ha perduto

---

[1] *Storia della Repubblica di Firenze*, vol. II, p. 380.

« l'unità sua ed è interrotto da tanto incongrua varietà
« d'oggetti, sarebbe asceso riposatamente verso il cielo ».

Queste le più assennate considerazioni della critica odierna intorno alle opere architettoniche di Michelangiolo Buonarroti, che rivelano una volta di più l'altezza del suo ingegno divino. A noi fu caro il vedere come esse rispondano sostanzialmente al savio giudizio che ne aveva dato mezzo secolo fa un illustre scrittore d'arte, italiano, il conte Leopoldo Cicognara.[1] Ci piace pertanto di riportare questo giudizio della critica nazionale, la quale non avrebbe invidia alle forestiere, se prima di sottilizzare con quei d'oltr'alpe cercasse più spesso di pensare co' nostri.

« Ognuno sa l'estensione smisurata delle profondissime teorie di Michelangiolo nell'arte del costruire, non tanto come architetto pieno d'immaginazione, quanto come dottissimo nella parte meccanica di questa scienza; talchè ponti e fortificazioni egli o immaginò o diresse in Firenze ed in Roma, le prime intorno San Miniato, come attestano il Nardi, il Varchi, il Condivi, le seconde al Borgo presso il Vaticano sotto Paolo III. Le fabbriche però che coronano la cima del Campidoglio, il cornicione, e gli ordini interni del cortile nel palazzo Farnese in Roma, la Biblioteca Laurenziana in Firenze se comprovano il suo saper fare, non attestano squisitezza di gusto, e non possono, in quanto allo stile, venire a contesa cogli edifici

---

[1] *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova.* Prato 1824, in 8.° vol. v, pag. 178-180.

Palladiani, i quali, quasi contemporaneamente, si andavano erigendo in Venezia ed in Vicenza. Le occasioni che presentaronsi a Michelangiolo furono grandi e singolari, e sentendosi egli per la forza della sua dottrina elevatissimo, e per l'auge in cui si trovava indipendente, non ebbe riguardo nell'introdurre qualunque specie di novità, singolarmente nella parte ornamentale degli edifici. Le fabbriche che sono in cima del Campidoglio, sebbene offrano a prima vista un grato aspetto, non rendono però un'idea dell'antica grandiosità, e dell'augusta magnificenza di quel luogo, consacrato da tanti gravissimi avvenimenti; e troppa è la distanza che passa tra queste e gli avanzi che veggonsi, scendendo verso Campo Vaccino, ove i ruderi del tempio di Giove Statore, e gli altri templi ed archi di trionfo e monumenti di ogni genere oscurano di gran lunga quanto fu eretto di moderno sulla piattaforma della collina.

Il cornicione del palazzo Farnese, sopraccaricato d'ornamenti, benchè grandioso per la sua forma, non giunge al merito di quello che il Cronaca eseguì in Firenze nel palazzo Strozzi, nè dell'altro che Sante Lombardo pose in Venezia nel palazzo detto *Non nobis Domine* ora appartenente ai nobilissimi signori Vendramin Calergi a Santa Marcuola.

Nella Libreria Laurenziana, immaginata di serio stile, ricorrono con tanta copia le nuove foggie de'suoi ornamenti, e talmente abbondano le volute ed i cartelloni, che rendesi perciò inelegante tutto quello che potevasi con più semplicità e minor dispendio condurre a un effetto migliore. E chi oserebbe proporre a modello di gusto e di stile la scala d'ingresso a questo augusto e venerando deposito delle produzioni umane ideata da

Michelangiolo,[1] quantunque eseguita da'suoi allievi negli ultimi anni della sua vita?

Le sue invenzioni erano però sempre piene di grandezza e di maestà, la quale farebbe un risalto infinitamente maggiore, se più semplicità e più grazia fosse negli ornamenti, dai quali si conosce la finezza del gusto nell'arte e che, distintamente, fu dote quasi esclusiva di Andrea Palladio, cui non può certamente contendersi il primato; e convien compiangere in questo principe degli architetti la disgrazia di non aver avuto pari circostanze a quelle che misero a prova l'ingegno sublime di Michelangiolo ».

G. E. S.

---

[1] È noto oramai che questa scala, tale qual'è, appartiene al Vasari e non al Buonarroti. Questi interrogato, nei suoi ultimi anni dal discepolo, sul modo di costruirla, rispose come chi non ben ricorda, e il Vasari fece a modo suo, ma sempre ostentando di seguitare le orme michelangiolesche. S.

MICHELANGIOLO

E LE FORTIFICAZIONI DI FIRENZE

I.

Chi uscendo da Firenze e salendo pei lunghi e agevoli meandri dell'ameno viale dei Colli, o per alcuna delle ripide erte che si dipartono dalle porte a San Miniato e a San Niccolò, giunge al vasto e magnifico piazzale che ha nome da Michelangiolo, trova largo compenso alla durata fatica nell'incantevole spettacolo offerto al suo sguardo, che di là può abbracciare l'intera città, distinguerne i monumenti, i palagi, le torri, e tutta intorno vagheggiare la ridente distesa delle verdeggianti colline, tempestate di paeselli e di ville, e gli azzurri riflessi dell'Arno che biparte la città, il piano e la cerchia dei colli.

Sulla destra del fiume, dalla breve pianura che verso Est attornia Firenze, si elevano gradatamente i poggetti di Settignano, di Vincigliata, di San Domenico, di Montughi, che si annodano alle maggiori alture di Castel di Poggio, di Fiesole, di Trespiano, di Montauto, alle quali tutte sovrasta Monte Morello, il proverbiale barometro dei Fiorentini.

Questa cintura di colli e di monti s' allarga poi verso Nord-Ovest per abbracciare la pianura pistoiese, chiusa da quella parte dall'Appennino e limitata ad Ovest dal Monte Albano, che fa stretta all'Arno presso Signa cogli opposti poggi della Val di Pesa.

Al Sud di Firenze e a ridosso del quartiere d'Oltr'Arno, ristretto in breve piano, s' erge e si distende un gruppo di tondeggianti colline fra i corsi paralleli dell'Ema e dell'Arno e discende ad Ovest alla pianura che termina a Signa, mentre verso Est si attacca per dossi poco elevati ai poggi della sponda sinistra del Val d'Arno, contro dei quali si arresta il piano di Ripoli.

Di questo gruppo fanno parte il poggetto di San Miniato e quelli che dintorno ad esso scorgiamo di San Leonardo, della Torre del Gallo e di Giramonte.

Per abbracciar collo sguardo un orizzonte più vasto ci convien salire sulle mura dell'antica fortezza di San Miniato, ove pur ci chiama il soggetto di questo scritto. Imperciocchè da questo che fu il più valido propugnacolo dei difensori di Firenze contro l' esercito imperiale, durante il memorabile assedio del 1530, ci sarà più facile trasportarci col pensiero a quei tempi, ricordare i fatti principali, di cui queste amene colline furono allora testimoni, e, quel che più importa al nostro argomento, rappresentarci con maggiore evidenza le opere da Michelangiolo ideate e costruite a difesa della intiera città, e principalmente di questo poggio.

II.

I motivi dell' assedio di Firenze e i fatti che lo precedettero sono ben noti; qui basti ricordare come nel 1527 alla notizia del sacco di Roma e della prigionia

del pontefice, si restituisse in Firenze il governo popolare, e come due anni più tardi Clemente VII, accordatosi coll' Imperatore, ponesse fra i patti che Cesare si obbligasse a rimettere in Firenze il figliuolo di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino, nella medesima grandezza, in cui erano stati i suoi innanzi che fossero cacciati.

In conseguenza di questo accordo il Vicerè di Napoli, principe d'Orange, riceveva ordine dall' Imperatore di radunare l'esercito e porsi a disposizione di Clemente per l'ideata impresa.

Concertatosi a tal uopo col pontefice, faceva massa l'Orange presso Terni, donde per Fuligno, Perugia ed Arezzo moveva contro Firenze.

Dopo aver occupato lungo la via le castella e città dei Fiorentini, giungeva l'esercito imperiale il giorno 14 ottobre 1529 nel piano di Ripoli ad un miglio dalla città, e s'alloggiava intorno al Paradiso e al Bandino tenendo la coda fino a Meoste. — Narra il Varchi che: « gli Spagnuoli come furono giunti all'Apparita e vid-
« dero ad un tratto la città di Firenze con tutto il suo
« piano, vibrando chi le picche e chi brandendo le spade,
« gridarono ad alta voce, e con indicibile allegrezza dis-
« sero nella loro lingua: Signora Fiorenza, apparecchia
« i broccati, che noi venghiamo per comperarli a misura
« di picche ».

L'avanguardia fu spinta a Giramonte, dove costruiva ai 17 d'ottobre una trincea, ora ricordata da una lapide indicante il luogo, dove ella fu eretta.

Ricevute artiglierie da Siena e da Lucca con alquanti guastatori, prendeva il Principe gli alloggiamenti sopra i colli, cingendo la città a guisa di mezzo cerchio dalla porta San Niccolò fino a quella di San Frediano.

S' alloggiarono gl' Italiani, cominciando da sinistra e andando verso destra di chi volge le spalle a Firenze, sulle alture di Rusciano, sopra a Ricorboli, del Gallo, di Giramonte, e sulle altre a tergo di quelle, che ancora conservano gli antichi nomi di Santa Margherita e del Pian di Giullari, le pendici delle quali scendono sull' Ema.

Più a destra, sull'altura che unisce la porta San Giorgio al viale dei Colli, e che con Giramonte si annoda alla Torre del Gallo, occupavano gl' Italiani le ville che già a quei tempi si chiamavano il Barduccio e la Luna e spingevano più innanzi i loro alloggiamenti fin presso a San Leonardo.

I Lanzi (tedeschi) s'erano messi a campo in più luoghi a sinistra degl' Italiani, parte presso al Principe, parte nella valle e sui poggi, tra Baroncelli, ora Poggio Imperiale, e il convento del Portico, che sta sopra il Galluzzo.

Compievano l' accerchiamento gli Spagnuoli, occupando le rimanenti alture tra San Gaggio, Monte Uliveto e Marignolle, ed avevano le loro bagaglie fino a Scandicci.

Il 29 piantarono gli assedianti sul bastione fatto da loro a Giramonte quattro grossi cannoni per battere il campanile di San Miniato, dal quale un bombardiere di soprannome Lupo con due sagri faceva loro gran danno. Per il che Michelangiolo, che personalmente soprintendeva ai ripari di queste fortificazioni, ne fece rivestire la faccia che guarda verso Giramonte con grosse balle di lana, sacconi e materasse sospese a canapi, e fece inoltre innanzi al campanile elevare un gran monte di terra.

Non è nostro ufficio il tesser qui la storia del memorabile assedio, di cui tanto e in tanti modi fu già scritto; ma alla vista di questi luoghi non possiamo ri-

starci dal ricordare sommariamente i principali fatti che vi accaddero, parendo a noi che n' abbia a derivare maggior chiarezza a quanto in appresso è scopo nostro di esporre.

Sulla sinistra di chi volge le spalle alla città, per la valle percorsa dal primo tratto del viale dei Colli, che sale da Porta San Niccolò, Stefano Colonna diresse la celebre *incamiciata* contro la coda dell' esercito nemico presso Santa Margherita e vi fece grande uccisione. Là, presso il Poggio Imperiale, fu combattuto l' 11 maggio 1530 il famoso duello tra Lodovico Martelli, Dante da Castiglione, Giovanni Bandini e Bertino Aldobrandi in campo chiuso alla presenza del principe d' Orange e dell' intiero campo nemico. Qui, presso la casa della Luna, si pugnò il 21 marzo, ma senza frutto, per distruggere le opere che i nemici vi avevano erette. Presso la Porta al Prato più volte avvenne che si azzuffassero i cavalli delle due parti con molto onore del Bichi, condottiero di quelli della repubblica, il quale in una di queste fazioni perdette la vita per un colpo di fuoco. I dintorni di San Salvi furono anch' essi testimoni di sanguinose scaramucce, specialmente dopo che, giunte di Lombardia nuove forze agli assedianti, la città fu cinta da ogni parte, occupando i Lanzi Peretola ed i dintorni di San Donato in Polverosa, e gli Spagnuoli la Badia di Fiesole.

Ma di maggiore importanza furono i combattimenti del maggio 1530 contro le posizioni degl' Imperiali, sulle alture tra San Gaggio e Bellosguardo, ed una seconda *incamiciata* diretta da Stefano Colonna contro i trinceramenti nemici fuori le Porte al Prato e a Faenza; nei quali tutti gli assediati pugnarono con valore grandissimo, quantunque non secondato da prospero successo.

Chiuderemo questi pochi ricordi facendo osservare come in tutto il periodo dell'assedio, che durò 11 mesi, se si eccettua un tentativo di sorpresa, mai atto alcuno di qualche momento fu dagl'Imperiali tentato nè a viva forza, nè per artificj guerreschi per impadronirsi della città. — Ciò è da attribuirsi forse più di tutto alla certezza che il tempo e le pratiche segrete avrebbero bastato all'uopo, ma certamente anche alla insufficienza dei mezzi d'attacco, non meno che alla vigilanza e al valore degli assediati, ed alla diligenza con cui le antiche mura, già per se difficili a superarsi, erano state in ogni lor parte accuratamente rafforzate con opere di fortificazione, munite di molte artiglierie.

III.

Ma per meglio comprendere qual fosse veramente il valore delle opere erette o migliorate allora per cura specialmente di Michelangiolo, è d'uopo rifarsi alcun poco indietro a considerare lo stato dell'arte del fortificare in quei tempi e le condizioni difensive della città di Firenze, quando al grande artista venne affidato l'incarico di rafforzarla.

Già per l'applicazione della polvere alle artiglierie gli antichi sistemi di difesa si erano mostrati insufficienti a resistere ai nuovi mezzi di oppugnazione. Le mura, sottili troppo, facilmente cedevano all'urto di quei potenti, per quanto ancora imperfetti, strumenti di guerra; sicchè aperta la breccia, venendo a mancare in gran parte la difesa immediata della cinta, non si poteva efficacemente impedire al nemico di penetrare nella città. Avvegnachè nè le mura, nè le torri, per la loro poca grossezza, comportavano il collocamento di grosse arti-

glierie necessarie per la difesa da lontano, nè la poca sporgenza delle seconde, fabbricate a ridosso od a cavallo alla cinta, permetteva che sui loro fianchi si potesse riunire quantità di difensori sufficiente a spazzare coi fuochi il fosso avanti alla breccia, che ordinariamente si apriva nella cortina, cioè nella muraglia frapposta alle torri. Queste poi per esser troppo alte non permettevano il tiro radente contro le artiglierie nemiche, ai colpi delle quali erano esposte al par delle mura, perchè presentavano le faccie di piatto alla campagna.

La discesa di Carlo VIII in Italia sulla fine del XV secolo, con grande quantità di artiglierie, quanta non ne era mai stata fino allora trascinata al seguito di un esercito, fè palese l'insufficienza dei mezzi difensivi delle antiche fortificazioni; insufficienza che per altro era già stata presentita, ed aveva spinto gli architetti militari ad escogitare acconci ripieghi.

Questo fatto affrettò la trasformazione delle antiche fortezze. Si abbassarono le torri, si riempirono di terra per farle più resistenti: le mura qua s'ingrossarono con addossarvi la terra, là si sottrassero allo effetto distruttivo dei proiettili col munirle di ripari esterni, o col preparare ripari interni, talora di muratura, più spesso di terra e legnami, che con vocabolo generico vennero detti *bastioni,* cioè grosse bastite.

Nel costruire nuove torri se ne rivolse, non più la faccia ma l'angolo, verso il nemico, affinchè le faccie non potessero essere colpite in pieno dai proiettili che allora generalmente si tiravano in senso perpendicolare alle mura; e perchè le torri stesse avessero maggior azione verso i fianchi, si fecero più sporgenti e vennero dette *puntoni.*

Questi puntoni però non ebbero sempre la stessa forma; talora furono semicircolari e talora pentagonali. Ad aumentare poi la difesa del fosso avanti e lungo la cinta, si fecero costruzioni speciali chiamate *capannati*.

Era questa una specie di casotti coperti, che si fabbricavano avanti alle torri, ordinariamente sugli angoli salienti: e vi si ponevano artiglierie destinate a spazzare i fossi dagli assalitori.

Il sopraddetto nome di *puntone* fu dapprima, specialmente in Toscana, applicato a tutte le opere sporgenti, sia a punta, sia a semicircolo; e spesso fu adoperato promiscuamente con quelli di *rivellino* e di *antiporto*, per indicare quel muro munito di cannoniere e feritoie che s'inalzava davanti alle porte, dalla parte del nemico; come quello di *bastione* (che dapprima significava un recinto per lo più quadrangolare, formato di legni e di terra e destinato a far l'ufficio di forte isolato) fu poi genericamente usato per indicare una costruzione di tal genere, qualunque fosse la sua forma.

A meglio dominare coi tiri la campagna si costruivano nell'interno della cerchia, formata dalle fortificazioni qui sopra descritte, altre opere consimili ai puntoni e rivellini, ma più elevate, che erano dette *cavalieri*, delle quali troviamo di frequente fatto cenno nella descrizione che ci lasciò il Varchi delle fortificazioni di Firenze.

Dai puntoni si passò poi ai moderni *baluardi*, i quali da principio non furono se non puntoni con faccie di 25 a 30 metri, che di puntoni ritennero per qualche tempo il nome. Ai baluardi venne in seguito applicata esclusivamente nella fortificazione moderna la denomi-

nazione di *bastioni*. Sporgevano essi la punta verso il nemico per esporre, come dicemmo, le faccie di sbieco ai suoi tiri; si attaccavano alla cortina, cioè alla muraglia interposta fra due bastioni, mediante brevi fianchi, talora perpendicolari, talora obliqui rispetto a quella. Le lunghe faccie poterono esser munite di maggior quantità di artiglierie destinate a battere la campagna da lontano; mentre sui brevi fianchi altre ne furono collocate, spesso a due ordini, di cui il primo nel piano superiore del bastione, il secondo in camere a volta situate o dentro o fuori dei fianchi, per spazzare il fosso avanti alle faccie dei bastioni.

Il breve cenno che abbiamo fatto dei caratteri più generali delle fortificazioni ai tempi dell' assedio di Firenze, e poco prima e non molto dopo, e delle trasformazioni che avvennero nelle opere fortificatorie sul finire del secolo XV e sul cominciare del XVI, pecca certamente di molte omissioni e di qualche inesattezza, non essendo scritto per le persone dell' arte: tuttavia ci pare sufficiente a fornire, anche a chi sia profano in materia di fortificazione, qualche lume, ond' ei possa tener dietro al poco che diremo in appresso delle fortificazioni di Firenze.

Quanto al cammino fatto da quest' arte in progresso di tempo, crediamo dover aggiungere ancora, che l' invenzione dei baluardi, dovuta, come pare accertato, a Francesco di Giorgio Martini senese, gittò le basi del moderno sistema di fortificare.

Chi volesse farsi un' idea più esatta di ciò che fosse una fortificazione composta di bastioni e cortine poco dopo quel tempo, può visitare qui in Firenze le fortezze da Basso e di Belvedere, che furono costruite dal Duca

Alessandro la prima, da Ferdinando II granduca la seconda. E quella istessa di San Miniato, ricostruita da Cosimo I, conserva ancora parte delle sue mura erette secondo quel sistema, specialmente nel piccolo fronte rivolto a Sud-Ovest, dove è l'ingresso.

IV.

Firenze, a quanto pare, era arrivata al 1521 senza fare modificazione alcuna alle mura che la cingevano fin dalla prima metà del secolo XIV.

La sua cinta consisteva in un muro merlato alto 20 braccia e grosso 3 $^1/_2$, preceduto da un largo fosso e framezzato da torri pure merlate, quasi tutte quadrangolari, alte braccia 40, distanti fra loro 200 braccia. Uno stretto sentiero intagliato nel muro, dalla parte di dentro, dietro ai merli (*cammino di ronda*), permetteva di circolare lungo quello. Esso è ancora visibile in molti tratti delle antiche mura. L'andamento della vecchia cinta è oggi segnato dai viali sulla riva destra dell'Arno, e sulla sinistra dagli avanzi delle mura. Soltanto a sinistra della Porta al Prato, giunto il muro presso l'Arno, si ripiegava ad angolo retto verso il borgo Ognissanti, e quivi era una piccola porta detta *Porticciuola delle Mulina.*

Le Porte principali erano quelle che tuttora si veggono, e di più sulla destra del fiume la *Porta alla Giustizia* presso l'Arno, la *Porta a Pinti* che era precisamente là dove la strada di questo nome imbocca nel viale principe Amedeo, e la *Porta a Faenza,* dove s'innalza il maschio della *Fortezza da Basso.* La Porta Romana era detta *Porta San Pier Gattolini.* Altra porticciuola esi-

steva in fondo di via San Sebastiano detta *Porta de' Servi,* ed altra pure tra Porta Romana e Porta San Frediano (di cui ancora si scorgono le vestigia) denominata *di Camaldoli* dal vicino convento.

Quelle Porte maggiori erano alti torrioni merlati, a due piani, in tutto simili a quello di Porta San Niccolò, l'unico che sia stato conservato intatto. Tutti gli altri, e così pure quasi tutte le torri delle mura, furono abbassate nel 1526 dietro il parere di Pietro Navarro; allorchè questi venne chiamato a consigliare la commissione incaricata di proporre le modificazioni da farsi alla antica cinta, e le nuove opere da erigersi per porre la città in grado di resistere ad un assalto, che allora si temeva da parte dell' esercito del Borbone.

Il Machiavelli, che prese parte a quelle deliberazioni, ce ne ha lasciato la relazione, dalla quale si rileva, come con quella prima proposta concordino in massima parecchie delle disposizioni prese per fortificare Firenze al tempo dell' assedio. Mentre che si abbassarono i torrioni delle Porte, vi si aprirono delle cannoniere, ne fu chiusa la maggiore arcata, ed in quella vece fu aperta una Porta minore nel loro fianco. Gli antiporti furono colmati di stipa e terra e si afforzarono con baluardi e puntoni. Il Mugnone fu deviato per riempire i fossi verso la Porta a Pinti e lungo le mura, e le sue acque imboccate in Arno a Porta alla Giustizia.

Sull' alture di San Miniato, fuor delle mura che quivi erano più deboli e dominate dai vicini colli, fu intrapresa la costruzione di un fortilizio che doveva abbracciare, oltre alle chiese e conventi di San Francesco e San Miniato, anche l' altura di Giramonte.

Più tardi, quando cominciarono a farsi palesi le mire

di Clemente VII verso lo Stato di Firenze, determinarono i Fiorentini di assoldare milizie e fortificare la città; al quale uopo in aprile del 1529 nominarono Michelangiolo Buonarroti con titolo di governatore e procuratore generale sopra le fortificazìoni e ripari della città per un anno.

Per mettersi in grado di corrispondere alla grande aspettazione dei suoi concittadini, il Buonarroti si recò sul finire di luglio dello stesso anno a Ferrara, che era allora stata fortificata secondo gli ultimi trovati, ed era giudicata la più perfetta fortezza di tutta cristianità. Pare quindi indubitato che colà Michelangiolo avesse più chiara idea dei nuovi baluardi (i quali fors' anche erano già stati modificati e migliorati), imperciocchè, quanto alla invenzione per se stessa, già doveagli esser nota, essendo stati costruiti baluardi a Pisa nel 1519 da Giuliano da San Gallo, fratello maggiore di Antonio.

Per conseguenza sembra non potersi mettere in dubbio, che una parte dei puntoni e bastioni che il Varchi accenna essersi allora costruiti attorno a Firenze, non altro fossero che *baluardi;* sebbene nei loro particolari alquanto dissimili da quelli elevati più tardi, come vedremo in appresso parlando dei disegni di Michelangiolo.

Attenendoci per quanto riguarda la erezione di tali opere e la situazione loro a ciò che il Varchi, più particolarmente d' ogni altro scrittore, ci narra, e valendoci delle considerazioni già fatte sulla natura di tali costruzioni, e delle poche traccie che ancora quà e là ne rimangono, tenteremo di darne una sommaria descrizione.

Innanzi a tutto però è d'uopo premettere, che la maggior parte di esse opere fu dapprima costruita a modo delle antiche bastite o bastioni, di cui già dicemmo, e quindi

non di muro; chè il tempo a ciò fare sarebbe mancato e la spesa sarebbe stata troppo grande. Gli scrittori di quel tempo sono concordi nell'affermare che fossero formate di terra battuta, sostenuta da robuste travi, ed avessero le esterne pareti rivestite da mura di mattoni crudi impastati di terra e capecchio.

Alcune opere però furono costruite più solidamente con pietra e mattoni, e tale fu per esempio il baluardo davanti alla torre delle Serpi, sull' angolo delle mura tra la Porta al Prato e la Porticciuola delle Mulina.

Non siamo però lontani dal credere che durante l'assedio stesso si lavorasse per sostituire la muratura a una parte delle costruzioni di terra; il che si rileverebbe dall' esistenza di alcuna di quelle opere ai nostri giorni e dal fatto, che sebbene le fortificazioni fossero già compiute al tempo dell' assedio, i lavori continuarono pur nondimeno per tutta la sua durata.

V.

Già dicemmo come nel 1526 fosse stata fra l' altre difese intrapresa la costruzione di una grande opera, che doveva ricingere all' intorno il Monte di San Miniato e l'altura di Giramonte. Michelangiolo, chiamato a sopraintendere a tutti i lavori, modificò il primitivo disegno; e giacchè gli pareva che troppo tempo e troppa spesa ci sarebbero voluti ad erigere un' opera così estesa, e troppa gente a guardarla, deliberò di ristringerne il perimetro alla sola altura di San Miniato con le chiese e conventi di San Miniato e San Francesco.

È ben vero che col nuovo tracciato si lasciava facoltà al nemico di stabilirsi sopra Giramonte, e quindi dappresso a San Miniato, in sito dominante; ma dall'altra

parte lo spingersi fin là non avrebbe impedito l'occupazione della Torre del Gallo, che sarebbe stata per Giramonte pericolosa, come questo in poter del nemico era per San Miniato. Inoltre Giramonte in mano del difensore sarebbe rimasto quasi affatto isolato, non potendo essere i suoi approcci, stante la sua distanza dalla cinta, fiancheggiati e protetti dal fuoco di questa: sarebbe quindi diventato un punto debole per la difesa; mentre dall'altra parte in mano del nemico non avrebbe avuto, a causa appunto di quella stessa distanza, tale efficacia contro la città da renderlo pericoloso.

Queste ragioni avranno certamente influito sulla determinazione presa da Michelangiolo, il quale diede opera, colla potenza e robustezza delle difese erette a San Miniato, a supplire al difetto della loro posizione rispetto a Giramonte. La necessità invece della occupazione di San Miniato si può facilmente conoscere da chiunque osservi la giacitura di quel sito rispetto alla città e alle alture che lo avvicinano. Infatti, s'immagini per poco il nemico stabilito su quel colle, e si vedrà che non solo le mura tra la porta San Giorgio e la porta San Niccolò, ma ben anche una gran parte della città, sarebbero rimaste affatto scoperte ed esposte a brevissima distanza ai colpi delle sue artiglierie; senza che alcuna opportunità fosse serbata al difensore di elevare contro di essi il benchè minimo riparo, o di contrapporre all'aggressore efficaci mezzi offensivi.

Ma non basta; perchè non avendo più nulla a temere pei suoi fianchi, l'assediante avrebbe potuto ancora distendersi sullo sprone dirimpetto a Porta San Miniato, e aprir contro questa la batteria a poco più di 300 metri di distanza.

Invero egli si stabilì su quell' altra schiena, che dalla Torre del Gallo si spinge per San Leonardo fino dentro la città, tra la Porta San Giorgio e l'odierno forte di Belvedere; ma oltredichè quì l' altipiano era non meno favorevole al difensore che all' offensore, non poteva la posizione di quest' ultimo esser del tutto al sicuro dai tiri di fianco che gli venivano da San Miniato; ciò che spiega in gran parte il nessun progresso fatto anche per questa via dall' assalitore per tutta la durata dell' assedio.

San Miniato dunque fu, come si suol dire, la *chiave della posizione,* costituita dalle indicate alture; e giacchè in nessun altro tratto della cinta le mura erano così deboli e così mal collocate rispetto alla città, come in quello che corre tra Porta San Niccolò e Porta San Giorgio, si deve conchiuderne, che il detto monte era puranco la *chiave di tutta la difesa.*

Nessuna meraviglia quindi se furono là riuniti in maggior quantità i mezzi d' offesa a di difesa, e se Michelangiolo assunse personalmente la costruzione dei ripari che quivi vennero eretti.

Come in appresso diremo, parlando più specialmente dei disegni di fortificazioni lasciati da Michelangiolo, non ci fu possibile scoprir traccia che ci indicasse quali fra que' disegni rappresentino le fortificazioni di San Miniato. Non ve n' ha alcuno così vasto e così complesso che ci sembrasse corrispondere alle indicazioni di quelle opere forniteci dal Varchi: considerando poi che le opere stesse erano già cominciate nel 1526, e che Michelangiolo le dirigeva in persona (egli che abborriva dal fare in ogni sua cosa troppi progetti preliminari) propendiamo a credere che veri e propri disegni di quelle opere non siano mai stati fatti.

E qui, reputando opportuno dare un' idea dell' andamento generale e della qualità delle fortificazioni, di cui fu a quei tempi munita la città, crediamo non poter meglio conseguire tale scopo, che riportando integralmente la descrizione del Varchi, alla quale aggiungeremo alcune note spiegative di mano in mano che ci parrà conveniente.

« È adunque da sapere, che Michelangelo avendo
« preso la cura della fortificazione di Firenze, come si
« disse ne' libri precedenti, e principalmente quella del
« monte, o vero poggio di San Francesco, o vero di
« san Miniato, e parendogli, che la forma del bastione
« cominciata già nel ventisei da' Medici, quando s' ab-
« batterono le torri delle mura, fosse, oltra gli altri
« difetti, troppo grande, e per conseguente di troppo
« disagio e di troppa spesa a guardarlo, perciocchè in-
« chiudeva dentro sè ancora Giramonte, cominciò un
« bastione fuori della porta di San Miniato, ovvero di
« San Francesco, di là dalle prime case, le quali ancora
« vi sono da man sinistra, il quale sagliendo su dalla casa
« Frescobaldi, circondava tutta la chiesa e 'l convento
« di San Francesco, e quindi volgendo a man destra dalla
« parte verso ponente, circuiva tutto l'orto di San Mi-
« niato, mettendo in fortezza tutto 'l convento e la chiesa,
« e con due piuttosto puntoni che bastioni scendeva giù
« di mano in mano lungo alcuni gradi di pietra, che sono
« quegli, de' quali fece menzione Dante, di maniera che
« andava quasi come un ovato a ritrovare e congiugnersi
« col primo principio del bastione vicino alla Porta pur
« di San Francesco, ovvero di San Miniato.[1]

[1] Siccome la fortezza di San Miniato fu ricostruita più tardi da Cosimo I, non è facile riconoscere se ciò sia avvenuto esattamente

« Nell'orto di San Miniato sopra uno di quei pun-
« toni, ovvero bastioni, v'era un alto e fortissimo ca-
« valiere, il quale riguardava il Gallo, e più da presso
« il Giramonte, ed era non guari lontano dal Giramon-
« tino. Dalla chiesa di San Francesco, o piuttosto dal
« convento, si partiva dalla parte verso oriente un altro
« bastione, il quale colle sue cortine scendeva giù a
« trovare il borgo della Porta a San Niccolò,[1] d'onde
« s'andava a Ricorboli, e riusciva sopra alcune bom-
« bardiere sopr'Arno. Accanto il tempio di San Miniato,
« dove era ed è il campanile, il quale tutto che non
« fosse ancora fornito, era nondimeno tanto alto ed in
« luogo posto, che scopriva e signoreggiava, non che
« le valli, tutti i monti circonvicini, si moveva un ba-
« stione in guisa posto con quello di San Francesco, che
« per alcune piccole porte si poteva entrare dall'uno
« nell'altro; e tutti questi bastioni avevano dove biso-
« gnava i loro fianchi, i loro fossi e le loro bombardiere,
« ovvero cannoniere; la corteccia di fuori de' qua' ba-
« stioni era di mattoni crudi fatti di terra pesta mesco-
« lata col capecchio trito, il di dentro era di terra e

---

sul primitivo disegno, e se i puntoni o baluardi che Michelangiolo vi costrusse, corrispondano ai bastioni dell' odierno fronte volto a Giramonte. Per me opinerei che il tracciato primitivo dovesse corrispondere, se non esattamente, almeno in complesso a quello che ora si vede, specialmente nella parte verso il nemico; giacchè in terreno montuoso le forme di questo non lasciano grande varietà nella scelta dell' andamento generale di un tracciato di fortificazioni.

[1] Sembra certo dovesse corrispondere a quel muro, che seguendo appunto questo andamento, congiunge oggidì l'angolo Nord-Est del piazzale Michelangiolo col borgo San Niccolò.

« stipa molto bene stretta e pigiata insieme. Fu biasi-
« mato da alcuni Michelagnolo d'avergli fatti con troppi
« fianchi e colle cannoniere troppo spesse, quasi venis-
« sero in tal maniera a indebolirsi, e ancora troppo
« stretti, ovvero sottili, dicendo, che l'artiglierie grosse
« facevano molto maggior passata, che non era la lar-
« ghezza, ovvero la grossezza loro; a' quali mancamenti,
« se mancamenti erano, si poteva, essendo per altro
« bene intesi ed ottimamente lavorati, da i capitani pra-
« tichi, di cui è propria cotal cura, agevolissimamente
« rimediare. Ora ritornando di nuovo alla detta Porta,
« per fornire le fortificazioni, e facendosi da man destra
« (donde forse doveva incominciare prima) dalla mede-
« sima Porta di San Francesco verso quella di San Gior-
« gio, era vicino alle mura un bastione, dal quale su
« per un largo e sicuro fosso dirimpetto alla valle della
« Fonte alla Ginevera, dove era già il lavatoio, si sa-
« liva alla Porta a San Giorgio e perciò lo chiamavano
« il bastione della Fonte alla Ginevera.[1] Dalla Porta a
« San Giorgio verso quella di San Piero Gattolini lungo
« le mura pur dalla parte di fuori, era un grande e me-
« raviglioso bastione, il quale tutto quel piano occupava,
« che è dalla Porta al luogo nominato il chiasso de'Buom-
« bigolli. E questi tanti e così fatti ripari erano tutti
« fuori della terra.

[1] Questo bastione sembra fosse in quella parte delle mura tra Porta San Miniato e Porta San Giorgio, dove si nota una sporgenza di forma irregolare. Lo scopo, per cui fu costruita questa opera, dovette essere di battere il terreno interposto fra San Miniato e San Leonardo; ed impedire l'avanzare degli assalitori al coperto pel vallone prospiciente in quel tratto alle mura, ed allora chiamato della Fonte alla Ginevera.

« Dentro alla Porta di San Giorgio da man destra a
« quelli che escono fuori, era un lunghissimo bastione,
« il quale scendeva fino alla Porta a San Piero Gatto-
« lini, ed in quel mezzo sopra l'orto de' Pitti s' edificò
« poi un gagliardissimo cavaliere, il quale, benchè altis-
« sime, sopraffaceva le mura,[1] ed in su questo si pose
« la grandissima colubrina gettata da messer Vannoccio
« Biringucci da Siena, la quale pesò diciotto migliaia
« di libbre, aveva nella culatta una testa di liofante e
« si chiamava da' fanciulli l' archibuso di Malatesta.
« E perchè il poggio di San Donato a Scopeto scopriva
« ed era a cavaliere in guisa, che poteva battere tutta
« quella parte di Firenze, la quale è tra San Pier Gat-
« tolini e San Friano; vicino alla chiesa di Camaldoli,
« vi si fecero con grand' artifizio e grandissima spesa
« più bastioni ed altri ripari: a traverso, lungo le mura
« tra le dette due Porte si tirò un lungo e grossissimo
« bastione; e un altro se ne fece, perchè non si potes-
« sero da San Donato levar le difese a chi sopra vi com-
« battesse.[2] Fuori della porticciuola del Prato, dove

[1] Il bastione detto pocanzi tra Porta San Giorgio e San Pier Gattolini o Romana, unitamente al cavaliere, di cui quì si parla, costituivano quella specie di baluardo sporgente dalle mura, che pur oggi si scorge accanto al forte Belvedere, e sopra il quale è il giardino detto *del cavaliere* annesso a Boboli.

[2] Sembra da quanto è quì detto che avanti alle mura tra Porta Romana e Porta San Frediano si facesse un grosso riparo di terra destinato a coprire le mura troppo esposte da questa parte ai tiri del nemico, il quale occupando l' altura dove è la villa di San Donato, poteva batterle a distanza di soli 150 metri circa. E siccome doveva questo riparo esser munito di difensori, per tenerne lontano il nemico, così si può arguire che l' altro bastione, fatto perchè non si potessero *levar le difese* da San Donato a chi combattesse

« dalla Vaga Loggia de' Medici sono le mulina vicine
« ad Arno, si fece un grandissimo bastione con un pro-
« fondissimo fosso e alcune casematte. Dal munistero
« di Ripoli lungo l'orto de' Bartolini rincontro a quello
« de' Rucellai, si cavò un larghissimo fosso, il quale si
« stendeva fino in Gualfonda. Alla chiesa di Santa Ca-
« terina tra la Porta a Faenza e quella di San Gallo, si
« rizzò un grandissimo e fortissimo baluardo con alcune
« trincee e fossi. Alla Mattonaia tra Pinti e la Croce,
« dove è il palagetto de' Guardi, vicino alla torre de' tre
« Canti si dirizzò un altro non meno grande nè meno
« forte baluardo.[1] A ciascuna delle Porte si lavorò di
« fuori un bastione grande, quanto era l'antiporto, e
« tutti gli antiporti si riempirono di terra e di stipa
« calcata. Fuori della Porta alla Giustizia era un pun-
« tone così fatto, ch' egli aveva più sembianza di for-
« tezza che d'altro;[2] e tra lei e la Porta alla Croce di
« fuori s'era sopra il fosso alzata la terra a sdrucciolo
« in guisa, che da quella parte non si potevano battere
« le mura. Fecesi ultimamente per le cagioni che si
« diranno, in sul prato d' Ognissanti dalla torre delle
« Serpe un maraviglioso bastione, e di fuori dirimpetto

sopra il primo, dovesse esser posto in guisa da coprire i difensori dal fuoco di quell' altura; e quindi altro non doveva essere il detto secondo bastione che un grosso monte di terra posto di traverso al primo, e che con vocabolo moderno si suole in fortificazione chiamare appunto *traversa*.

[1] Questa torre pentagonale era allo svolto che facevano le mura ed ora fa il viale tra Porta Pinti e Porta alla Croce.

[2] Non sappiamo se quì s' intenda parlare dell' opera, di cui abbiamo trovato il progetto fra i disegni di Michelangiolo, della quale diremo in appresso, e che per la sua forma bizzarra non si potrebbe certamente assomigliare ad un puntone o baluardo.

« a detta torre si cominciò a murare tutto di pietra,
« come ancora si può vedere, un gagliardissimo cava-
« liere.[1] E brevemente, in tutto il tempo dell' assedio
« non si restò mai di fortificare, per consiglio ed ordine
« di Malatesta, ora in questo luogo e ora in quell' al-
« tro, il che si conobbe dopo il fatto, come avviene
« il più delle volte, essere stato operato da lui più per
« consumare la città, e tenere occupati gli animi ed i
« pensieri de' cittadini, ed anco per mostrarsi affezionato
« e diligente, che per bisogno che ve ne fusse. E di
« vero le mura ancora in quella parte, sopra la quale,
« come più debile, s' erano accampati i nemici, erano
« tant' alte, tanto larghe e tanto forti, e dentro tanti
« contadini da lavorare e tanti soldati da difenderle,
« che in molti luoghi si poteva agiatamente e sicura-
« mente aspettare che facessero la batteria ».

VI.

Esposto così sommariamente quanto ci fu dato raccogliere rispetto allo andamento generale delle opere, ci resta ora a rintracciare qual merito si debba attribuire al Buonarroti nel campo dell' ingegneria militare, in primo luogo per rispetto al complesso delle fortificazioni da lui ideate a difesa della città, in secondo luogo per riguardo alla scelta dei tracciati delle singole opere ed allo studio delle loro parti.

Per quanto riguarda il primo soggetto abbiamo già veduto secondo quali criteri egli modificasse nella forti-

---

[1] Di queste opere vi sono due disegni di Michelangiolo, dei quali non saprei quale fosse accettato.

ficazione di San Miniato il primitivo progetto, e come coll'aggiunta del baluardo presso Porta San Giorgio e del cavaliere di Boboli venisse a costituire un sistema di opere che si proteggevano a vicenda, e tutte insieme concorrevano, oltre alla difesa immediata dei tratti adiacenti della cinta, ad impedire al nemico una efficace occupazione del terreno interposto.

Col riparo o bastione (come lo chiama il Varchi) costruito dentro le mura tra Porta San Giorgio e Porta Romana e con quello verso Porta San Frediano, che abbiamo già fatto oggetto di una nota, egli rendeva possibile una forte occupazione e difesa, mediante artiglierie, in quei tratti della cinta, che per essere dominati dalle posizioni alte del nemico erano più minacciati.

Nella pianura invece, sulla destra dell'Arno, dove erano men forti e men numerosi i nemici, dove per essere il terreno piano eguali pertutto erano le condizioni di dominio per l'offensore e pel difensore, Michelangiolo credette bastevoli poche opere fortemente munite avanti ai principali accessi od ai saglienti della cinta a tener lontano il nemico, e ad impedirgli di stabilire artiglierie in posizione opportuna a battere efficacemente le mura; le quali, perchè alte e difficili a superare ed a discendersi verso l'interno, erano sufficientemente protette dalla vigilanza che direttamente per mezzo di guardie ed indirettamente dalle già accennate opere si poteva esercitare nei tratti a queste interposti.

Soltanto fra Porta alla Croce e Porta alla Giustizia si era alzata, come dice il Varchi, la terra a sdrucciolo, perchè non si potessero da questa parte battere le mura; il che a noi sembra doversi specialmente riferire ai tiri che potevano essere contro questo tratto diretti dall'al-

tra sponda dell'Arno da presso Ricorboli, cioè da una distanza di circa 800 a 1000 metri.

Di questa giusta economia nell'uso della fortificazione e delle forze della difesa, va a parer nostro sommamente lodato il Buonarroti; il quale se ebbe in questo, come crediamo, ad influire col suo cousiglio, deve riguardarsi dotato di quella giusta intuizione dell' arte di guerra, che lo farebbe degno di maggior reputazione che a semplice architetto militare sia dovuta.

Egli ben capì l'importanza massima della parte della posizione chè è sulla sinistra dell'Arno; la quale, sebbene più difficile ad essere oppugnata, perchè montuosa, era però anche la più perigliosa, perchè dominata; e però su quella aumentò le difese, e diede allo insieme delle fortificazioni quivi erette carattere *più offensivo,* mercè la possibilità di collocarvi maggior numero di difensori e di artiglierie anche in siti avanzati; ma non già per quel che riguarda la vera offensiva, cioè quella che oggi diciamo *difesa attiva,* da farsi con grosse e impetuose sortite. Che se a questa avesse inteso, Michelangiolo avrebbe dovuto studiare, con maggior numero di opere avanzate, coll' occupazione dei punti dominanti, col praticare in più luoghi aperture nella cinta, di render possibile la pronta riunione e lo schieramento dei difensori in questo o in quel sito, per le imprese dirette ad assaltare il campo nemico. Invece, come lo stesso Malatesta adduceva in una sua lettera alla Signoria per iscusare la sua inoperosità, queste imprese riuscivano oltremodo difficili; dovendosi le sortite operare per poche porte fra loro discoste, e gli schieramenti eseguire allo scoperto sotto i tiri del nemico, che occupava i luoghi alti.

Ma di cosiffatto errore non si deve far colpa a Mi-

chelangiolo, il quale se da una parte non seppe forse sottrarsi del tutto alla influenza del carattere essenzialmente difensivo che aveva la fortificazione a quei tempi, dall' altra pensò probabilmente esser cosa più sicura l' offrire ad un esercito raccogliticcio, piccolo per numero ed in parte composto di milizie cittadine non ancora molto agguerrite, ripari saldi, ben muniti e facili a guardarsi, di quello che procurargli un sistema di fortificazioni soggetto alle sorprese, ed a custodire il quale sarebbergli presto venute meno la costanza e la lena.

Per quello poi che si riferisce al secondo soggetto quì preso in esame, cioè alla scelta dei tracciati delle singole opere, ed allo studio delle loro parti, poco potremo dire di bene accertato, appoggiandoci più che altro allo esame che abbiam potuto fare dei disegni del Buonarroti esistenti nella Galleria a lui dedicata, e desumendo dalle imperfette notizie che potemmo raccogliere sullo stato della fortificazione a quei tempi, qualche criterio per giudicare quali modificazioni egli possa aver introdotte nella applicazione dei nuovi trovati. Ma per questo ci è necessario fare ancora una breve digressione. Conviene dunque prima di tutto ricordare come fosse praticata la ingegneria militare e l' arte in generale al principio del secolo XVI.

Come suole accadere nel primo fiorire delle arti, il bello era più sentito che spiegato, il vero più intuito che insegnato; sicchè l' arte fioriva, ma senza regole fisse, e se mancava di stabilità, perchè più promossa dalla potenza individuale che affermata da leggi e da norme, s' avvantaggiava però in forza espansiva, ed il pensiero non inceppato dalla regola, se potente abbracciava larghissimi confini, se impotente cadeva; perchè

non si era ancora pensato al modo di fare collo studio e col lavoro di un artefice mediocre un artista. Queste condizioni facevano sì che da una parte non coltivava le arti se non chi veramente vi era portato da ispirazione, dall'altra l'ingegno dell'artista intendeva a discorrere il campo dell'arte in guisa più larga, abbracciandone e professandone parecchi rami, che il senso del bello e del grande vivamente intuiti non permetteva alla sua mente di concepire disgiunti.

Così è che i grandi artisti del Risorgimento si mostrarono in molte arti ad un tempo eccellenti; quantunque ciascuno di essi alcuna con particolare amore e successo a preferenza coltivasse. Michelangiolo Buonarroti e Leonardo da Vinci sono i due tipi più insigni di questi ingegni proteiformi; ma a quasi tutti gli artisti dei loro tempi è applicabile l'esposto giudizio.

Nessuna meraviglia quindi se chi era pittore e scultore fu pur sovente architetto, e persino musico o poeta e se chi era architetto non trascurò la ingegneria militare, quando l'occasione gli si offerse; tanto più che in quei tempi di diuturne guerre nessuno poteva tenersi affatto estraneo a tutto ciò che alla scienza o alla pratica delle armi si riferiva. Ond'è che lo stesso Francesco di Giorgio Martini già citato era pittore, scultore ed architetto civile, oltre ad essere architetto militare.

L'ingegneria militare era allora, come già dicemmo, in un periodo di trasformazione, e seguiva nel suo svolgimento le stesse fasi delle altre arti, secondo l'influenza degli ingegni che primi la esercitarono; sicchè invano si cercherebbero a quei tempi le regole che poi quell'arte ridussero scienza, mentre nelle opre sue d'allora altro non è dato rinvenire se non l'impronta della in-

tuizione artistica e del senso pratico, da cui soltanto furono guidati i suoi primi cultori.

Ed appunto con questi caratteri la fortificazione ci si presenta nei concetti del Buonarroti, sia per quanto riguarda il tracciato generale, sia per quel che si riferisce i particolari delle opere. Infatti, rimettendoci per la prima parte, cioè per quanto s' appartiene al tracciato generale, all' esame che già ne abbiamo fatto, diremo per rispetto alla seconda: che alla vista dei disegni di fortificazione di Michelangiolo fummo colpiti dalla originalità, onde li scorgemmo fortemente impressi; perocchè in questi la forma, sebbene in massima si acconci a quelle dei nuovi tracciati, rivela pur tuttavia la libera ispirazione individuale, che porta l' autore a modificare talora profondamente quelle forme, ed a stampare nelle sue opere i segni del suo gusto architettonico. In questi, che più si possono chiamare abbozzi che disegni, predomina invero il carattere artistico, onde il Buonarroti fu tratto a sostituire alla durezza delle linee spezzate le curve, come più armoniche e più gradevoli all' occhio; sicchè a tutta prima ad osservatore non pratico nasce il dubbio, se quelli che gli stanno davanti siano piani di fortificazione oppure disegni di modiglioni o di frontoni, con i loro archi spezzati, le loro volute, che gli richiamano alla mente le arche della Cappella Medicea. Poi colpisce l' osservatore la bizzarra varietà dei particolari, dovuta specialmente alla sovrabbondanza dei ripiegamenti e spezzamenti della *magistrale,*[1] degli intagli

---

[1] La magistrale si può definire con sufficiente esattezza: la linea che rappresenta nel disegno di un piano di fortificazione l' andamento generale del muro.

praticati nelle faccie, nei fianchi, nelle cortine, per ottenere un grande incrociamento di fuochi in tutti i sensi a protezione immediata delle opere, e per sottrarne le varie parti all' infilata dei tiri nemici.

Nè è certamente d'ajuto ad interpretare questi disegni il modo più da abbozzo artistico che da disegno geometrico, onde sono condotti; come pure la mancanza totale dei profili, per la qual cosa non è possibile farsi alcuna idea di quel che fosse il loro rilievo.

La mancanza di tutti questi particolari nel disegno si può forse spiegare, con qualche verosimiglianza, da ciò che abbiamo già detto parlando delle fortificazioni di San Miniato; vale a dire: che sopravvegliando Michelangiolo alcuni lavori personalmente, ed altri facendo eseguire da architetti e ingegneri militari espertissimi, potè talvolta risparmiarsi affatto il disegno, e tale altra dare ai suoi sottoposti con semplici abbozzi una guida sufficiente per l'esecuzione dei suoi concetti.

Comunque sia, noi crediamo poter quasi con certezza asserire: che se il Buonarroti non legò il suo nome ad alcuna delle innovazioni fondamentali dell' arte del fortificare, della quale egli non fece professione e non iscrisse trattati, perchè a più vasti campi lo chiamò il suo genio, non possiamo però negargli il merito di aver portato, anche nella applicazione dei trovati altrui, la potenza del suo ingegno inventivo; perchè da lui vediamo usate disposizioni e immaginati ripieghi che in altri prima non ci fu dato riscontrare. E sebbene per la scarsità delle notizie che si hanno intorno a quel periodo di rinnovamento dell' arte, non ci sia lecito di affermare con qualche sicurezza quali fra gli ora detti ripieghi e disposizioni siano di invenzione del Buonarroti e quali

no, non ci ristaremo dallo accennar quelli che nella rapidissima scorsa data ai disegni di lui ci apparvero di maggior rilievo.

Una delle modificazioni al tracciato primitivo che riscontrammo più di frequente nei detti disegni è la spezzatura del sagliente delle opere più avanzate verso il nemico, ove egli sostituisce all' angolo un arco concavo verso l' esterno, munito di feritoie, le quali danno gran quantità di fuochi nel settore indifeso, che naturalmente risulta avanti al sagliente a motivo della inclinazione delle faccie. Questa modificazione prelude al così detto *taglio a petto* immaginato più tardi; colla differenza che quest' ultimo risponde al bisogno della difesa lontana del saliente, mentre la disposizione adoperata da Michelangiolo risponde piuttosto a quello della difesa vicina; bisogno che del resto abbiam già detto mostrarsi predominante in tutte le disposizioni accessorie da lui ideate.

Altra particolarità è l' abbondanza dei ripiegamenti nella linea di fuoco e la grande quantità d' intagli per le artiglierie. Di questo narra il Vasari come gli fosse fatto rimprovero per l' indebolimento, che specialmente la seconda disposizione apportava ai ripari. Ma visto il carattere essenzialmente difensivo che occorreva prevalesse nelle fortificazioni di Firenze, dobbiam piuttosto lodare che biasimare il Buonarroti di aver sì ingegnosamente provveduto ad ottenere questo intento.

Alcune sporgenze a denti di sega ideate per fiancheggiare il muro tra il baluardo della Serpe e la Porticciuola alle Mulina, e due ripiegamenti della cortina per fiancheggiare le faccie di una capponiera,[1] attraverso

---

[1] Specie di capannato.

alla quale è praticato il passaggio della Porta al Prato protetta da un opera a doppia corona tanagliata, ci parvero in particolar modo degni di fermar l' attenzione dei cultori della ingegneria militare, i quali, più che noi non siamo in grado di fare, potranno forse riconoscere se quelle disposizioni, di cui riscontriamo ai nostri giorni frequenti applicazioni, specialmente nella fortificazione passeggiera, non siano per avventura invenzioni di Michelangiolo piuttosto che d' altri.

Nè possiamo por fine a questo breve esame senza parlare di un' altra opera, di cui ci maravigliò la forma tanto originale, quanto ben ragionata, la quale dalle indicazioni che porta il disegno si rileva essere stata ideata per la fortificazione della Porta alla Giustizia. È un'opera tutta a linee curve e spezzate che si spinge avanti sul fianco della detta Porta, tra questa e l'Arno, e le cui parti provvedono:

a) a difendere l' accesso con fuochi di rovescio,

b) a battere colle artiglierie l' Arno e le posizioni del nemico sulla opposta riva presso Ricorboli,

c) a coprire i difensori, le artiglierie dell' opera e la Porta stessa dai tiri provenienti dalla detta direzione.

VII.

La natura delle cose finora discorse parrebbe invitarci a fare un raffronto tra i procedimenti dell' attacco e della difesa al tempo dell' assedio di Firenze e quelli che oggi si usano; e senza dubbio qualche utile insegnamento si potrebbe pure da ciò ricavare. Ma ce lo vietano i confini e l' indole di questo scritto, che nostro malgrado abbiamo forse già dovuto in qualche luogo

oltrepassare. Deporremmo quindi la penna pienamente soddisfatti se potessimo sperare d'aver contribuito con questo studio imperfetto ad onorare, sia pure in minima parte, la memoria del Grande che oggi in Firenze tutta Italia accorre a festeggiare.

Se non che il desiderio che queste commemorazioni dei nostri sommi concittadini esercitino quella benefica influenza ch'è lecito sperarne sugli animi dei nepoti, ci spinge ancora ad esaminare per qual modo ciò possa ottenersi.

Lasciamo ad altri, se il creda opportuno, il far voti perchè l'Italia possa in un prossimo avvenire veder l'arte ricondotta a quella eccellenza, alla quale contribuì ad innalzarla il divin Buonarroti: la via che seguimmo ci porta invece per altro ordine di idee a desiderare, che si ridesti e si diffonda tra noi quel culto delle grandi cose, di cui egli ci dette tanto splendido esempio, e che s'accenda nella presente generazione una nobile gara di emulare le civili virtù, onde rifulse Firenze a quei tempi. Imperocchè non possiamo, a dir vero, aspettarci di veder fra noi rivivere ingegni di quella stampa, nè riprodursi avvenimenti come quelli, di cui Michelangiolo fu attore e Firenze teatro; e neppure lo desideriamo.

Il continuo progresso dello spirito umano e della società, nonostante il ripetersi dei suoi periodi, mentre crea alle generazioni che si succedono bisogni diversi, produce diversi mezzi, insegna diversi modi, apre vie diverse per soddisfarli. Così l'influenza civilizzatrice in altri tempi esercitata quasi esclusivamente dalla religione e dall'arte, viene ora soprattutto dalle scienze più direttamente produttive dell' utile materiale e del bene morale. Di modo che, pur non negando all' arte quanto le si appartiene-

d'azione educativa, crediamo non essere necessario, perchè essa giunga a quel grado di potenza che perciò le si conviene, che sorgano nuovi Buonarroti od altri sommi a trattarla. E neppure lo crediamo possibile, perchè ogni età ha i suoi prodotti; e se pur fosse, ciò non soddisfarebbe agli odierni bisogni.

Ond' è che l'Italia deve contentarsi di trarre dalla ammirazione per le opere di quel sommo ingegno e dai ricordi di quelle glorie fiorentine potente incitamento ad emulare quell' antica grandezza e virtù, non tanto nelle cose medesime, quanto in quelle che sono proprie della presente età, per le quali la nostra generazione ha, come dicemmo, altre vie da seguire, altri modi da adoperare. Così dovranno gli uomini d'Italia, come già i cittadini di Firenze, fare scudo dei loro petti alla patria indipendenza, se minacciata da prepotenza straniera, ma non più attendendo ristretti entro la cerchia delle mura cittadine e dietro improvvisati ripari, bensì assembrandosi in grosse schiere dietro i giganteschi baluardi delle Alpi e in quei luoghi che la scienza strategica, non l'utilità locale, ha voluto muniti a difesa, in questo o quel punto dei nostri estesi confini, o sul monte o sul mare, o sui vasti campi, ove può far massa un gran popolo in arme.

Cap. R. P.

LE RIME

DI MICHELANGIOLO

Il secolo XV vide cadere in misero stato le lettere italiane, le quali avevano già levato sì alto il volo nell' età precedente, e tornar disadorna e quasi barbara la lingua che i cantori di Beatrice e di Laura e i prosatori del Trecento avevano ingentilita e resa atta ad esprimere ogni maniera di sublimi e delicati concetti. Gl' Italiani s' eran rivolti al greco e al latino, più in special modo da che uno stuolo di letterati e filosofi fuggendo le rovine del Basso Impero portarono qui l' amore dei morti idiomi, e risuscitarono il desiderio di studi omai lontani da quelli che convenivano a una nuova fede e alla mutata civiltà. Come anticamente la prima venuta dei Greci aveva invogliati delle loro scientifiche discipline i Romani dei tempi di Scipione Affricano, così questa seconda loro venuta risvegliò un egual fervore negl' Italiani del mille quattrocento. Un platonismo corrotto derivante dalle scuole degli Alessandrini venne a trapiantarsi in Firenze, e innamorò di sè i più valorosi intelletti. Pretese di conciliare e fondere in

impuro mescuglio le dottrine del gentilesimo coi dommi cristiani, e in mezzo a frivole contese giunse a farsi compagno e sostenitore per sino dei sogni dell' astrologia e delle follie cabalistiche. Senza disconoscere i vantaggi che all' italica erudizione procurò allora l' ardente ricerca delle memorie dell' antica sapienza, è forza confessare che una sì stemperata adorazione di libri pagani preparò un' età, per sentimenti e per iscritti, tutta pagana; e che tanta furia di studi classici travolse in vergognoso dispregio le tradizioni della grande letteratura nazionale iniziata dall' Alighieri. La veneranda memoria di lui fu da meschini raccoglitori di codici gittata nel fango; e alla lingua nostra, la quale si disse doversi, come roba da trivio, lasciare ai trecconi e al volgo, da cui prende il nome, venne sostituita la latina, quella lingua cioè che non era più la forma del pensiero italiano.

Sorsero peraltro sullo scorcio del secolo alcuni eletti ingegni, che ricordandosi d' aver avuta una letteratura e una poesia in casa propria, diedero opera a farle risorgere: fra i quali basti rammentare Lorenzo il Magnifico e Angelo Poliziano. Il primo scrisse versi non sempre limpidi nè eleganti, ma pur notevoli per vivacità d' immagini e schiettezza di locuzioni. E il secondo, giovanissimo, nelle *Stanze* per la giostra di Giuliano de' Medici non solo si lasciò addietro di gran lunga il ruvido e incolto poema che Luca Pulci aveva scritto per la giostra di Lorenzo, ma inalzò l' ottava a una magnificenza degna delle future epopee dell' Orlando e della Gerusalemme. Ma ciò ch' è qui più da notare si è, che Lorenzo nel *Comento* sopra alcuni de' suoi sonetti, facendo eco alle severe parole di Francesco Filelfo e di altri che pur v' erano, ma « pochi (dice il Landino) e

più radi che le porte di Firenze », difese dalle pedantesche censure degli eruditi l'uso della lingua volgare, ne disse le lodi, e celebrò le glorie di Dante e del Petrarca: e il Poliziano i fiori scelti dai greci e dai latini poeti vestì delle antiche grazie toscane, e mostrò nei suoi versi stupendi, con frequente e felice imitazione, il culto ch'ei portava a que' sommi maestri del bello stile. Se non che tanto l'uno quanto l'altro, facendo parte dell'Accademia platonica, istituita già da Cosimo il vecchio, e seguendone nei giardini medicei i filosofici insegnamenti, più che sull'altare di Dante arsero i loro incensi su quello del Petrarca, le cui dottrine amorose discendenti dal misticismo greco meglio giovavano ad onestare la licenza delle passioni e a velare i guasti costumi. E che guasti fossero, ce lo dice con le seguenti parole il Machiavelli: « I giovani più sciolti dell'usitato, in vestiri, in conviti e in altre simili lascivie oltremodo spendevano; ed essendo oziosi, in giuochi e in femmine il tempo e le sustanze consumavano ». Così l'amore, il quale all'ingegno dell'Alighieri fu quasi luce interposta tra il vero e l'intelletto, e scala per salir più alto, passando a traverso l'erotiche fantasie del Canzoniere petrarchesco si fece alla poesia dei cinquecentisti cagione finale, esercizio di moda e condimento precipuo delle conversazioni, dei conviti, delle feste, del teatro, della musica, di tutto. Ma in quel calore artificiale, in quell'entusiasmo fittizio non era l'amore che faceva il poeta, sì la poesia che faceva l'amante: e in quell'immensa fecondità di canzoni e sonetti, così uniformi tra loro che letto uno gli conosci tutti, l'argomento avvilisce l'ingegno, e l'ingegno non vale a nobilitar l'argomento. Elegante lo stile, esanime il pensiero; armoniosa la forma,

muto il sentimento; puro il canto, corrotto il secolo. Ad esemplare il sonettista basti il nome del Bembo; a ritrarre il costume basti quello di Pietro Aretino.

Fra tanta inondazione di sbiaditi verseggiatori un solo poeta veramente grande s'inalza, Lodovico Ariosto; ma chi vorrà porre in dubbio che in lui, non meno che negli altri minori, si palesino i vizi del tempo? Potrà dirsi che il suo poema, per sovrane bellezze unico, sovrasti alla severità della critica, ma non negarsi ch'egli abusi il maraviglioso pennello in lascivie di colori, che sparga la dominante sua celia anche sulle cose più sacre, e che adulatore a guisa dei poeti del latino scadimento renda com'essi immagine di un'età di morale abiezione e di nazionali ruine.[1]

Dal fondo di quell'elegantissimo baccanale di cultura, di poesia e d'arte si stacca con rilievo suo proprio la figura di Michelangiolo Buonarroti, sola, altera e disdegnosa come l'ombra di Sordello nel Purgatorio dantesco. Nelle disquisizioni dell'Accademia medicea egli trasse il seme delle dottrine platoniche, e nei familiari colloqui col Magnifico e col Poliziano il gusto della poesia. Ma l'animo suo informato ad alti propositi e a dignità di virtù seppe, dilungandosi dalla foga universale, temperarsi ad altra scuola. Narra il Condivi che « fra gli scrittori di prosa e di versi ammirava il Buonarroti principalmente l'Alighieri, cui sapea quasi tutto a memoria, e con grande studio e attenzione leggeva le sacre Scrit-

---

[1] Nel Canto xv, 24, chiama Carlo V « il più saggio Imperatore e giusto, Che sia stato o sarà mai dopo Augusto »; e negli immoderati elogi della Casa d'Este celebra di Lucrezia Borgia « la beltà, la virtù, la fama onesta » (Canto xiii, 69).

ture del Vecchio e Nuovo Testamento, e coloro che sopra quelle s'erano affaticati, come gli scritti del Savonarola, al quale ebbe sempre grande affezione, restandogli ancor nella mente la ricordanza della sua viva voce ». A questa scuola educavasi Girolamo Benivieni, che pur scrisse una canzone sull'amor platonico comentata da Pico della Mirandola, ma che fautore caldissimo di fra Girolamo era non meno ammiratore di Dante, le cui ceneri bramò riportate in Firenze, e a cui dedicò un degno *Cantico di laude;* quel Benivieni, il quale potè esser beffato dai Palleschi come Piagnone, ma che fu il solo (è bene qui ricordarlo con la testimonianza del Varchi) « il solo che nel 1530 raccomandasse a Clemente VII la sua città, scrivendogli una lunga lettera conveniente all'amorevolezza di buon cittadino, perchè, allora che ne aveva il potere, volesse darle una forma di reggimento laudabile ».[1] E alla scuola medesima si educò la grande anima di Michelangiolo, Piagnone anche esso, e in mezzo alla corruttela e alla miscredenza intemerato e fedele. La natura lo chiamava all'arte, ma in lui il poeta può dirsi una continuazione dell'artista, perchè nelle sue rime ei non fece che mutare la materia del marmo e dei colori in quella della parola scritta, ad esprimere l'amor suo ferventissimo per la bellezza, secondo il concetto che ne aveva nella mente. E il concetto lo aveva appreso da Platone; il quale, interpetre dei dettami di Socrate filosofo insieme ed artista, insegnò essere la bellezza un raggio dello splendore divino tramandato nei corpi, che alletta e solleva l'anima alla

[1] *Storia fiorentina,* Libro XII. Vedi anche il Nardi, *Istorie,* Libro II.

contemplazione della cagion prima, da cui deriva, e di cui in alcun modo è rimembranza. L'amore per la bellezza corporea, casto desiderio dello spirito, simboleggiato già nell'antico mito della Venere Celeste, era stato il nume ispiratore dell'elegiaco lirismo del Petrarca; e di questo amore parla spessissime volte Michelangiolo, e segnatamente nel madrigale VIII, ove l'idea platonica è accennata con chiarezza mirabile:

Gli occhi miei vaghi delle cose belle,
E l'alma insieme della sua salute,
Non hanno altra virtute
Ch' ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.
Dalle più alte stelle
Discende uno splendore
Che 'l desir tira a quelle,
E qui si chiama amore.
Nè altro ha gentil core,
Che l'innamori e arda e che 'l consigli,
Ch'un volto che ne gli occhi lor somigli.

Vi fu chi credè che questo volto, ritenente uno splendore simile alle stelle, potesse il Buonarroti aver trovato da prima, e amato nella giovinetta Luisa, ultima figliuola di Lorenzo il Magnifico, la quale morì (ora è certo) nel maggio del 1488;[1] ma siffatta opinione è stata ormai provata scevra e di fondamento storico e di verisimiglianza.[2] Che Michelangiolo piegasse l'animo a qualche affetto giovanile castissimo, non potrebbe recisamente negarsi, perchè alcun vago e raro accenno nei suoi versi si trova; ma difficile sarebbe a indicarsi qual ne fosse

---

[1] Le si fecero l'esequie il 23 di quel mese.

[2] Michelangiolo aveva allora tredici anni, e non era stato per anche accolto in casa Medici.

l' oggetto. Senza dubbio le rime che ci restan di lui furono scritte in gran parte dopo il suo sessagesimo anno, e non v' ha chi ignori che principale ispiratrice ne fu Vittoria Colonna marchesana di Pescara. Di questa inclita donna e dell'affetto scambievole, onde i due cuori si strinsero insieme, ho già parlato nella *Vita* di lui. Qui è da ripetere che l' amore, di cui Dante disse « che a cor gentil ratto s' apprende », e Michelangiolo « che 'n gentil cor già mai colpo non perde », fu alla Colonna gloria e sollievo nei dolori della lunga e trista vedovanza, e al Buonarroti conforto nelle sventure della patria e nelle acerbità dell' esilio.

Poetò Michelangiolo d' amore; ma che questo non fosse velo, com' era pei suoi coetanei, alle cupidigie dei sensi, ce lo narra con ingenue parole il Condivi: « Io più volte ho sentito Michelangiolo ragionare sopra l' amore, e udito poi da quelli che si trovaron presenti, lui non altrimenti parlarne, di quel che appresso di Platone si legge. Io per me non so quello che Platone sopra ciò si dica: so bene che avendolo io sì lungamente e intrinsecamente praticato, non sentii mai uscir di quella bocca se non parole onestissime, e che avevano forza d' estinguere nella gioventù ogn' incomposto e sfrenato desiderio ». Poetò d' amore; ma l' amore non è la sola corda della sua lira. Egli sa d' avere una patria, ed ora ne lamenta il danno e la vergogna, ora ne invita gli esuli cittadini a perdonare e sperare: e il pensiero della patria e degli esuli gli risveglia uno dei più bei canti in lode del Poeta divino, di cui dice che nessun uomo fu maggiore o pari, come nessun esilio fu mai più indegno del suo. Sa d' esser artista, e penetra nei segreti dell' arte, e in mille modi ne svolge le ragioni e il fine, e

col linguaggio di lei spiegando certe astratte verità dello spirito dà loro forma quasi sensibile. Sa finalmente che amore, patria e arte son nomi vani se non gli avvivi col suo alito divino la virtù; e questa egli cerca e avvalora nel sentimento della religione, e parla d'affetti, di timori e di speranze cristiane con la fede di Dante e la schiettezza virile del Savonarola. Non v'è insomma, direi quasi, nobile e alta idea che non abbia il suo culto, sia pure per brevi accenni, nei versi di lui; e il poeta platonico non può così celarsi fra le sottigliezze psicologiche, che di tanto in tanto non faccia in sè splendidamente manifesto il severo pittore della Creazione e del Giudizio, lo scultore del David e del Mosè, l'architetto della prima basilica del mondo.

Egli attese a scriver versi (dice il suo biografo) « più per diletto, che perchè ne facesse professione, sempre sè stesso abbassando, e accusando in queste cose l'ignoranza sua ». Ma il Buonarroti che dichiarò non essere sua arte nè la pittura nè l'architettura, ben potè, modestissimo qual era, nel dettare non pur rime, ma sì anco lettere amichevoli, dire di sè medesimo: « Lo scrivere m'è di grande affanno, perchè non è mia arte ».[1] Ad ogni modo, sebbene i versi gli uscissero dalla penna o com'espressione dei suoi intimi sentimenti, o come sfoghi d'affetto e d'amicizia, dalle varianti che ora si leggono nell'edizione fatta sugli autografi si rileva che molte volte vi tornava sopra con la lima. Ciò non di meno, la fatica o quel ch'egli chiama « affanno » vi si scorge sovente: e, sia l'insufficienza dell'abito, sia la natura dell'animo suo che nelle difficoltà compiacevasi, certo

---

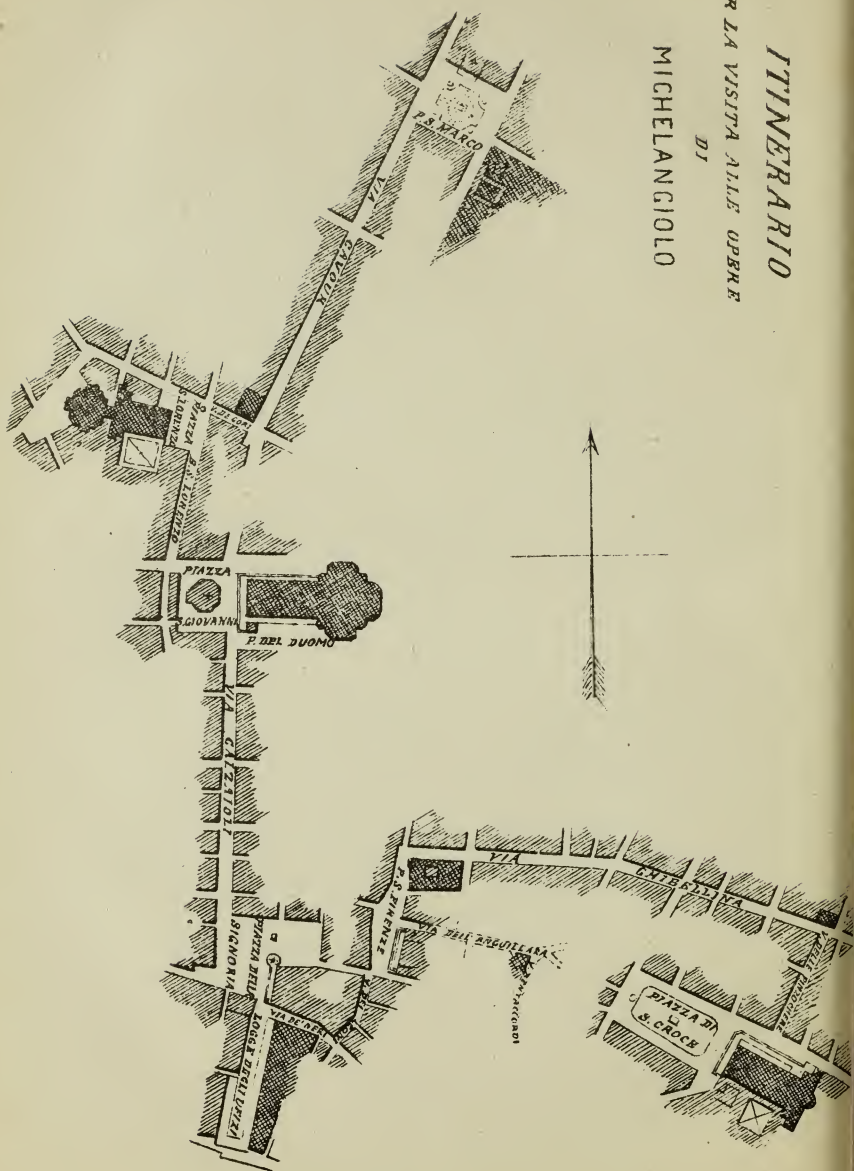
[1] In una sua lettera al Vasari.

appare che la parola, quasi strumento manchevole a significare il pensiero, non sempre obbediva al suo intelletto, come nell'arte gli obbediva la mano. Ma sì nei luoghi dove la forma s' accorda felicemente col concetto, sì in quelli dove rigida e scura fallisce, Michelangiolo si palesa co' suoi pregi e difetti singolare da tutti i frivoli Petrarchisti del cinquecento, e l' idea potente tu la rinvieni anco ne' suoi men lucidi versi, come la scerni in mezzo alle scabrosità delle abbozzate sue statue.

Egli scriveva, e gli amici ne raccoglievano con riverenza gli scritti: Arcadente ne metteva in musica i madrigali, e l' Italia gli cantava: il Varchi illustrava con dotta lezione un suo sonetto, e il Berni lo chiamava « nuovo Apollo e nuovo Apelle »: [1] nell' esequie solenni fu posta sui gradini del tumulo la statua della poesia accanto alle tre arti sorelle: Matteo Rosselli lo dipinse nella casa dei Buonarroti in atto di studiare e compor versi, e l' amoroso Pronipote ne curò, a suo modo, nel 1623 la prima pubblicazione. Giovi pertanto richiamarli oggi alla memoria degl' Italiani; i quali imperfetto giudizio porterebbero su Michelangiolo, se non lo conoscessero in pari tempo artista e poeta; perchè, dove nelle creazioni dell'arte mostrò quel Grande gl' impeti del suo ingegno con immagini quasi sempre di sublime terribilità, nei componimenti poetici egli sparse con armonia serena la copia de' suoi purissimi affetti. In quelle si scopre la mente del Buonarroti; in questi il core.

LUIGI VENTURI.

---

[1] Nel *Capitolo* a Bastian del Piombo.

GUIDA ALLE OPERE DI MICHELANGIOLO

IN FIRENZE

Firenze non abbonda di opere del Buonarroti, ma in compenso le poche del cui possesso può andare superba sono monumenti di inestimabile valore per l'arte, inquantochè nel maggior numero appartengono ad una epoca della vita di quel terribile ingegno che può considerarsi come l'alba di un giorno la cui luce non ebbe tramonto.

Trovandosi quelle opere non già raccolte in una medesima località come in un Santuario, sibbene sparse, disseminate quasi, in più luoghi, non dispiacerà, lo spero, ai lettori di questo libro che di Michelangiolo parla ed a lui è consacrato di trovarvi indicati i luoghi ove le ricordate opere si trovano, e le notizie illustrative e storiche che ad esse direttamente o indirettamente si riferiscono. Nel raccogliere le quali ho posta ogni mia cura, lasciando, rispetto al valore estetico delle opere, il giudizio agli egregi scrittori che con tanto amore e con tanto ingegno vollero in questo libro pagare un tributo di amore e di venerazione al grande fiorentino.

E poichè mi parve acconcio, a preferenza di ogni altro, di seguire l'ORDINE TOPOGRAFICO, daremo principio alla breve peregrinazione, partendoci dalla chiesa di Santa Croce ove tra le ossa *frementi amor di patria* dei più grandi italiani, posano pure quelle di *Michel più che mortale angel divino,* il cuore del quale non ebbe palpito che santo non fosse, non affetto che a quanto di più sublime di più nobile è sulla terra non fosse inspirato.

Usciti dal Panteon delle nostre glorie, procederemo alla visita delle opere surricordate, seguendo le indicazioni dello *Itinerario* che fa corredo al presente libro.

C. J. CAVALLUCCI.

SANTA CROCE.

Sepolcro di Michelangiolo.

Michelangiolo nei suoi estremi momenti, volgendo un' ultimo pensiero alla patria, manifestò a Daniele da Volterra e ad altri, il desiderio che le sue ossa riposassero in Firenze nel sepolcro della famiglia; per la qual cosa Leonardo suo nipote « cavato cautamente il corpo di « Michelangiolo, di Roma, come fosse alcuna mercanzia » inviò la cassa racchiusa in una balla a Firenze, ove giunse a dì 11 di marzo 1564. I deputati a ricevere il prezioso deposito vollero che quella, così imballata com' era, *senza che fosse tocca di cosa alcuna,* si riponesse nella Compagnia dell'Assunta, dietro la chiesa di S. Pier Maggiore. Ivi rimase tutto quel giorno e parte di quello dipoi, nel quale alle ore 24 fu dai professori dell'Accademia del Disegno portata nella chiesa di Santa Croce. « E se bene, « scrive il Vasari, si fece ogni opera che la cosa non si « sapesse, acciocchè spargendosi la fama per la città non « vi concorresse tanta moltitudine, che non si potesse « fuggire un certo che di tumulto e confusione, e ancora « perchè desideravano che quel poco che voleano fare « per allora, venisse fatto con più quiete che pompa; ri- « serbando il resto a più agio e comodo tempo: l'una cosa « e l'altra andò per lo contrario: perciocchè quanto alla

« moltitudine, andando la nuova di voce in voce si empiè
« in modo la chiesa in un batter d'occhio, che in ultimo
« con grandissima difficoltà si condusse quel corpo di
« chiesa in sagrestia per sballarlo e metterlo nel suo
« deposito ».

Nel presente secolo si è dubitato se il corpo di Michelangiolo fosse deposto in Santa Croce, avvalorando il dubbio col porre innanzi un monumento esistente in Roma nell' androne della chiesa dei Santi Apostoli, la figura del quale offre una maravigliosa somiglianza con quella del Buonarroti. Sia pure che quel Monumento appartenga a Michelangiolo,[1] non è possibile il dubbio dopo la constatata identità del cadavere, della quale abbiamo irrefragabili testimonianze nel Vasari, nei ricordi del Provveditore dell'Accademia del Disegno ed in altre memorie del tempo.

Roberto di Filippino Lippi, Provveditore dell'Accademia in quell' anno, ricorda: che non *si potette,* per il gran numero delle persone stipate nel Coro, *se non con gran sinistro condurlo in Sagrestia, e quivi ismagliare la cassa e aprilla, e vederla; e vedemo che gli era lui; che Idio li dia riposo!* Non più esplicito, ma più diffuso, il Vasari ci narra: che aperta la cassa « dove
« egli (il Luogotenente Mons. Borghini) e tutti noi pre-
« senti credevamo trovare quel corpo putrefatto e guasto
« perchè era stato morto giorni 25, e 22 nella cassa,

[1] Il Monumento di SS. Apostoli, crede l'egregio cav. Gaetano Milanesi, che veramente fosse fatto a Michelangiolo, e per commissione di Lionardo suo nipote, da Jacopo del Duca. Ciò apparirebbe dalle lettere di esso maestro Jacopo che sono nell'Archivio Buonarroti.

« lo vedemmo così in tutte le sue parti intero, e senza
« alcuno odore cattivo, che stemmo per credere, che
« piuttosto si riposasse in un dolce e quetissimo sonno.
« E oltre che le fattezze del viso erano come appunto
« quando era vivo (fuori che un poco il colore era come
« di morto) non aveva niun membro che guasto fosse,
« o mostrasse alcuna schifezza. E la testa e le gote a
« toccarle erano non altrimenti, che se di poche ore in-
« nanzi fosse passato ». Lungamente conservossi il corpo
di Michelangiolo, imperocchè essendo stata, circa la metà
del passato secolo, aperta la sepoltura, apparve alla vista
intatto il cadavere vestito di lucco di velluto verde e
colle pianelle in piedi, ad una delle quali erasi staccata la
suola con tanta forza, nell'accartocciarsi per l'aridità,
che fu trovata lungi più di due braccia.

Una nuova visita alla sepoltura fu fatta nel settembre del 1857 quando vi fu deposta la moglie del Commendatore Cosimo Buonarroti, Rosina Grant-Vendramin. Dal ricordo di quella inumazione, scritto dal cav. Pelli Fabbroni, apparisce: che il corpo di Michelangiolo aveva ceduto al morso dei secoli, e comecchè ridotto in polvere « conservava in ogni parte la forma e la posizione
« dello scheletro primitivo, tranne le ossa faciali e ante-
« riori del cranio ». Furono trovati intorno alla testa
« molti filamenti attortigliati a spira di colore scuro che
« a toccarli cadevano in polvere, ed alcune foglie di
« alloro che conservavano una qualche consistenza ».
Sul piano della sopracassa, che era schiodato, leggevasi la seguente iscrizione: — *Ad tegenda ossa magni* — *Michaelis Angeli Bonarrotae* — *hoc operimentum superimpositum fuit* — *Anno salutis* — M . D . C . LVII.

Il Monumento decretato al nostro dal Duca Cosimo e fatto a spesa di Leonardo (salvo i marmi misti donati dal Duca) fu disegnato da *Giorgio Vasari* ed eseguito nella parte di quadro e di ornativa da *Batista Lorenzi,* al quale si affidò pure lo scolpimento del Busto e della statua rappresentante la Pittura. *Giovanni Bandini* scolpì la statua dell'Architettura; *Valerio Cioli* l'altra della Scultura, commessa in precedenza da Mons. Borghini a Battista di Benedetto Fiammeri discepolo dell'Ammannato che non potè accettare l'onorevole incarico. *Batista Naldini* dipinse a fresco il Deposto di croce, nel quadro che termina il frontespizio, e gli angioli che reggono la tenda. I documenti relativi a questa sepoltura tirano dal 1564 al 1568, nel quale anno, entro il mese di luglio, riceveva il Lorenzi il saldo di ogni resto di spesa fatta per conto dei marmi della sepoltura di Michelangiolo, la quale dalla iscrizione seguente, che leggesi nella faccia dell'imbasamento, rilevasi che rimanesse compiuta nell'anno 1570.

D · O · M

MICHAELI . ANGELO . BONAROTIO

VETUSTA . SIMONIORUM . FAMILIA

SCULPTORI . PICTORI . ET . ARCHITECTO

FAMA . OMNIBUS . NOTISSIMO

LEONARDUS . PATRUO . AMANTISS . ET . DE . SE . OPTIME . MERITO

TRANSLATIS . ROMA . EJUS . OSSIBUS . ATQUE . IN . HOC . TEMPLO

MAIORUM . SUORUM . SEPULCRO . CONDITIS

COHORTANTE . SERENISS. COSMO . MED. MAGNO . ETRURIAE . DUCE . P . C.

ANN . SAL . M . D . LXX

VIXIT . ANN . LXXXVIII . M . XI . D . XV

CASA BUONARROTI

Via Ghibellina N.° 61.

Pendeva incerta la questione se Michelangiolo avesse o no abitata la casa dei Buonarroti, posta in Via Ghibellina, ignorandosi l'anno dell'acquisto di quella.[1] Un documento favoritomi da quel dotto ed egregio uomo che è il cav. Gaetano Milanesi toglie di mezzo ogni dubbio, e possiamo ritenere, ammenochè Michelangiolo sdegnasse di convivere in famiglia, che abitasse in questa casa e per molti anni. Il documento in discorso è il contratto di vendita che fa Benedetto di Andrea Bonsi, in nome proprio e dei figli, Andrea, Francesco, Paolo, Matteo e Girolamo, a Michelangiolo di Lodovico Buonarroti Simoni, scultore e cittadino fiorentino, *presenti et ementi*, di una casa con sala, camere, pozzo, corte, loggia, *et cum domuncula* dalla parte posteriore, con uscita nella via volgarmente detta di S. Maria,[2] posta nel popolo di S. Pier Maggiore, ed in Via Ghibellina, e più di due altre case, contigue alla sopraddetta, con sale, camere, cantina, pozzo *et aliis suis habituris*, per il prezzo di fiorini mille cinquecento larghi, di grossi.

---

[1] Michelangiolo nella sua giovinezza abitò la casa che fa angolo con le vie dell'*Anguillara* e *dei Bentaccordi* punteggiata nel mio itinerario. Sulla faccia che risponde in questa seconda via fu posta, non sono molti anni, la seguente iscrizione: — *Casa — dove Michelangiolo Buonarroti — nato a Caprese nel Casentino — visse gli anni della sua giovinezza.*

[2] Già dei *Marmi sudici* ed oggi *Michelangiolo Buonarroti.*

L'atto, rogato da Ser Giovanni da Romena, è in data del dì 9 del mese di marzo dell'anno 1507, secondo il computo fiorentino, cioè 1508 secondo il computo moderno.

Avendo Lionardo stabilito con il consenso dello zio di tôr donna, la casa di via Ghibellina fu reputata non abbastanza onorevole nè sufficiente: per la qual cosa Michelangiolo desideroso dell'accasamento del nipote (il quale, secondo egli scriveva, *non era il più bel giovane di Firenze*) con fanciulla onesta di onorata famiglia, piuttosto povera che ricca, stimolava Lionardo a comprare una casa più nobile posta in luogo migliore che quello non fosse, perchè soggetto a patir danni per i traripamenti del fiume.

Le premure datesi da Lionardo non sortirono buon effetto: per la qual cosa Michelangiolo scrivevagli da Roma nel marzo del 1547:..... *Circa il comperare casa io te l' ò scritto, perchè quando ti paia di tôr donna, come mi par necessario, la casa ove state non è del bisognio, e non trovando voi da comperare casa al proposito, penso dove siate in Via Ghibellina vi potessi allargare, ciò è finire i beccategli della casa insino in sul canto e rivoltargli per l'altra strada, comperando la casetta che v'è sotto, se fussi a bastanza. Pure quando troviate da fare una compera sicura e onorevole mi pare che sarà meglio; e io vi manderò quello che mancherà.*[1] Il consiglio dello zio deve essere stato seguito; ed un primo restauro, la casa debbe averlo

[1] Dal carteggio di Michelangiolo, pubblicato dal cav. *Gaetano Milanesi* nella occasione del presente Centenario.

avuto nel 1548 per ospitare decorosamente la sposa di Lionardo che fu Cassandra di Jacopo Ridolfi.

Altro restauro, o piuttosto rifacimento, ebbe questa casa circa l'anno 1617 per opera del figlio di Lionardo, chiamato pur esso Michelangiolo e distinto con l'appellativo di *Giovane;* il quale volendo dare splendido ricetto alle poche opere del grande zio rimaste in proprietà della famiglia, agli schizzi ed agli scritti di lui, fece costruire con i disegni di *Pietro da Cortona* una Galleria, al cui adornamento cooperarono i migliori artisti fiorentini di quella epoca. Vuolsi che egli spendesse la cospicua somma di scudi ventiduemila fiorentini, che ragguagliano a circa lire 130,000 italiane.

Prossimi a mancare due rami della famiglia Buonarroti, con Michelangiolo, che fu pittore, e con il commendatore Cosimo, questi, con atto degno di nobile animo, prevedendo non lontana la sua fine, chiedeva nel luglio 1857 di poter costituire in *Ente morale* la Galleria dei suoi antenati. Ricevutane facoltà, donava alla città di Firenze, con suo testamento nuncupativo del dì 9 di febbraio 1858, l'archivio domestico, i manoscritti, le carte, i disegni del gran Michelangiolo, le pitture, le sculture ed ogni altra cosa che forma la Galleria Buonarroti, insieme con la casa gentilizia dove tutta quella preziosa suppellettile conservavasi, lasciando altresì un fondo di 800 lire sterline per il mantenimento della casa e della Galleria, per lo stipendio di un conservatore, e per l'acquisto di tutto ciò che potesse giovare ad accrescere il Museo Michelangiolesco. La rappresentanza dell'*Ente morale* e l'amministrazione di esso affidavasi al Direttore delle Gallerie, al Gonfaloniere del Comune di Firenze ed al Bibliotecario della Laurenziana *pro tempore.*

GALLERIA.

Entrati nella casa, tralasciando quanto a Michelangiolo non si appartiene, saliremo al primo piano ove è posta la Galleria, nella PRIMA STANZA della quale, fra varie opere di arte, primeggia

Il combattimento fra i Lapiti e i Centauri
bassorilievo in marmo.

Mentre era ancora giovanetto e dimorava in casa del magnifico Lorenzo, Michelangiolo consigliato dal Poliziano fece in un pezzo di marmo, da lui donatogli, la battaglia di Ercole coi Centauri; la quale opera fu « tanto bella, che talvolta per chi ora la considera non « par di mano di giovane, ma di maestro pregiato e « consumato negli studj e pratico in quell'arte. Ella (sog- « giunge) è in casa sua tenuta per memoria da Lionardo « suo nipote, come cosa rara che ella è ». (*Vasari*).

In questo bassorilievo, posto ora a miglior luce, si contano ventisei figure armate di grosse pietre in variati atteggiamenti tutti di forza; ma di centauri non vi ha neppur l'ombra: lo che farebbe supporre, che Michelangiolo, concepita con molta larghezza la composizione, la limitasse dipoi, ristringendola nella esecuzione, ad uno studio di movenze, di forme e di opera di scalpello.

Dei due RITRATTI DI MICHELANGIOLO appesi alla parete sinistra quello in età avanzata reputasi opera di *Marcello Venusti*. — Per questo ed altri ritratti di Michelangiolo vedasi in principio del presente volume la dotta monografia del cav. Gaetano Milanesi.

SECONDA SALA.

Disegni di Michelangiolo.

Troppo lunga riuscirebbe la dichiarazione di tutti e singoli i disegni di mano di Michelangiolo posseduti dalla Galleria Buonarroti, sommando essi a 202, dei quali 74 di figura e il resto di cose architettoniche. Limitandomi ad accennare quelli, non dirò di maggior pregio, ma di maggiore importanza che possono fornire argomento alla curiosità ed allo studio, noterò i seguenti, dividendoli nelle appresso categorie: [1]

Composizioni e studj varii.

N. 2. Busto di Cleopatra, colla testa volta a sinistra esprimente il dolore cagionatole dalla morsicatura dell'aspide. *Disegno* finito *in matita nera.*

N. 3. Testa di vecchia volta di profilo, creduta essere un ricordo di quella Monna Ghita tessitrice la quale offerse alla Signoria l'unico figlio quattordicenne dopo che le fu morto il marito in difesa della patria. *Dis. in matita nera.*

N. 7. Testa muliebre di profilo, *disegno in matita rossa.*

---

[1] Non erano ancora disposti i disegni nei banchi e nelle cornici mentre stampavasi questa parte della Guida. Potei valermi per le indicazioni del numero di Catalogo, che è quello posto su i cartoni, mercè la gentilezza del comm. Aurelio Gotti che mi permise di esaminare l'inventario e di trascrivere da esso quanto faceva al mio bisogno.

N. 31. Testa virile volta in faccia. *Disegno in matita nera.*

N. 39. Figura muliebre volta di profilo a destra, colla gamba destra posata sopra uno scalino; il corpo inclinato, ed il braccio manco proteso in avanti. La metà superiore del corpo è nuda; e la inferiore, coperta di largo panno, è tratteggiata con molta finezza *in penna.*

N. 53. Psiche che desta amore — Ercole che scoppia Anteo; figura muliebre nuda, ritta in piè, veduta di faccia, e altra di Uomo in profilo. *Schizzi in matita rossa.*

N. 70. Abramo impedito dall'Angelo di sacrificare Isacco. *Dis. a matita nera.*

N. 71. La Vergine in atto di allattare il divino infante. *Disegno a matita nera e rossa,* lumeggiato di *gessetto.*

N. 72. La Vergine in atto di stringere al seno il Santo Bambino. *Schizzo in penna.*

Pensieri per le pitture della vôlta Sistina e per la storia del Giudizio finale.

N. 17. Tre figure virili nude, in diverse attitudini di spavento. *Schizzo in penna.* Pensiero per il Giudizio finale.

N. 18. Tre figure muliebri. *Schizzo in penna* somigliante a quello notato di sopra.

N. 27. Figura virile, veduta di schiena, precipitante in basso; ed altra mezza figura in atto di stringersi la testa fra le mani. *Schizzo a matita nera.*

N. 32. Torso con braccia di figura virile seduta. — *Studio a matita rossa.*

N. 33. Figura sedente, volta a destra, appoggiata sul braccio sinistro e l'altro disteso per toccarsi il piede della gamba dritta ripiegata indietro.

N. 38 Tre figure virili nude fuggenti, una a sinistra e le altre a destra, colle braccia alzate in atto di spavento. *Schizzo in penna.* Altre figure in numero di cinque sono leggermente segnate in *lapis.*

N. 43. Testa, collo e parte di spalla d' uomo baffuto a bocca aperta, con berretta in capo fermata da un mascherone. *Disegno in matita rossa.* Studio di qualche demonio pel Giudizio finale.

N. 45. Figura virile nuda volta un poco a destra in atto di terrore. La testa e porzione delle gambe non sono fatte. *Schizzo in matita nera.* Pensiero per l'Adamo scacciato dall' Eden.

N. 64. Tre studi del petto delle braccia e delle mani per l'Adamo descritto sopra. *Disegno in matita nera.*

N. 73. Figure sedute. *Studii in penna e in matita.*

N. 61 e 66. Figura virile nuda, che appoggiandosi sul braccio destro disteso alza il sinistro appena indicato. Pensieri, *schizzati in matita nera*, per la figura del Cristo del Giudizio finale.

N. 65. Pensieri, *schizzati in matita nera.*

N. 67 e 68. Tre figure simili a quelle del N. 17.

Disegni di Architettura.

Dal N. 11 al 30 inclusive. Schizzi e studj di fortificazioni per le mura di Firenze; parte a *matita,* parte a *penna* macchiati d'*acquerello.*

N. 40, 43, 44, 47 e 51. Disegni e Schizzi, in *matita* e in *penna,* della Facciata della Chiesa di San Lorenzo.

N. 41, 42, 45 e 48. Disegni e schizzi, di porzioni della FACCIATA ridetta.

— Disegno grande macchiato d'acquerello della FACCIATA DI SAN LORENZO. *(Parete sinistra).*

N. 46 e 52. Disegni e schizzi per la SAGRESTIA NUOVA e per i MONUMENTI MEDICEI.

N. 53, 80, 81, 92, 94, 95 e 98. Disegni e schizzi in *matita* e in *penna* per la LIBRERIA di S. LORENZO per la SCALA e per i PLUTEI della medesima.

— Stampa del disegno dell'alzato e dello spaccato della CUPOLA di SAN PIETRO IN VATICANO.

I rimanenti disegni sono studj di modanature, di capitelli, di colonne e appunti per gli scarpellini e cavatori di marmi, dietro ai quali disegni leggonsi spesso, scritti di mano di Michelangiolo, ricordi, abbozzi di lettere e di poesie.

TERZA SALA.

In questa, che è la principale della Galleria, sono in dieci quadri fissi alle pareti, ed in altrettanti compassi dipinti a chiaroscuro, rappresentati i principali momenti della vita civile ed artistica del *Divino*, la cui statua, scolpita da *A. Novelli* (1620), tiene il posto di onore fra le due finestre in capo alla sala.

La Vergine col Santo Bambino, S. Giovannino ed altri Santi, *Dipinto in tavola.*

Della presente tavola, che Michelangiolo il Giovane nel suo Catalogo della Galleria assegna al Buonarroti, non è fatto dai Biografi di esso ricordo alcuno. La composizione appartiene evidentemente a Michelangiolo; ma è dubbio,

anche per essere malconcia dai restauri, se sia stata colorita da lui o da qualcuno dei suoi scolari, prendendo per guida il cartone, che si reputa indubbiamente originale, il quale passò non è gran tempo dalla collezione Woodburn in quella del sig. Robinson. Il Clement, dal quale tolgo la presente notizia, esclude in questo dipinto la mano di Michelangiolo.

CAPPELLA.

La Vergine col S. Bambino, *Bassorilievo in marmo.*

La vergine seduta tiene in grembo il divin fanciulletto; in alto a sinistra stanno tre putti, uno dei quali in atto di scendere una scala.

Al pari del combattimento dei Lapiti appartiene questo bassorilievo alla prima giovinezza di Michelangiolo, il quale volle in esso imitare la maniera di Donatello « e si portò così bene, che par di man sua, eccetto che « vi si vede più grazia e più disegno ». (*Vasari*).

Lionardo Buonarroti ne fece un dono a Cosimo I, che l'ebbe carissimo; tornò poi alla famiglia nel 1617 per amorevolezza di Cosimo II a Michelangiolo il Giovane quando questi faceva in propria casa una Galleria Michelangiolesca.[1]

Attribuiscesi a Michelangiolo il bozzetto in gesso rappresentante la DEPOSIZIONE DALLA CROCE, del quale esistono due riproduzioni in avorio che vedremo indicate al luogo loro nella Galleria degli Uffizi. Attribuisconsi

---

[1] Prima di privarsi dell'originale Lionardo ne fece fare un GETTO IN BRONZO, che è quello posto a riscontro del marmo.

del pari a Michelangiolo, un bozzettino in cera del Deposto di Croce che è nel nostro Duomo; ed un modellino in terra cotta della Madonna posta in San Lorenzo nella Sagrestia Nuova.

SALA DI ARCHIVIO.

Modelli in plastica e in legno.

David, statuetta in piedi, frammentata. — S. Girolamo (?), statuetta frammentata del braccio destro e della mano sinistra. — Ercole che uccide Cacco, gruppo frammentato delle teste e di tre braccia. — Femmina nuda, frammentata della testa e delle braccia. — Crocifisso, statuetta in legno, frammentata delle braccia. — Teste, di alto rilievo, una con barba e l'altra senza. — Frammenti.

David. — Ritiensi come un primo abbozzo della statua che di presente sta nell'Accademia di Belle Arti. — Torsi virili. — Ajace che sostiene il corpo di Patroclo, copia del gruppo che è nella Loggia della Signoria. — Frammenti.

Manoscritti.

In questo Archivio è il prezioso deposito dei documenti Buonarrotiani. Vi si contano trecento lettere autografe di Michelangiolo scritte parte ai suoi di famiglia parte ad altri. Più numerosa d' assai è la serie delle lettere scritte a Michelangiolo, nella quale appaiono i nomi dei più famosi artisti suoi coetanei; tali sono; Bartolommeo Ammannati, Baccio d'Agnolo, Valerio da Vi-

cenza, Agnolo Bronzino, Giuliano Bugiardini, Tommaso dei Cavalieri, Tiberio Calcagni, Ascanio Condivi, Francesco d' Olanda miniatore, Federigo di Filippo detto Frizzi, Andrea Ferrucci, Francesco Granacci, Vittorio Ghiberti, Leone Leoni, Baccio da Montelupo, Sebastiano del Piombo, Pietro Urbano da Pistoia, il Piloto orefice, il Rosso fiorentino, Gian Francesco Rustici, Andrea e Jacopo Sansovino, Francesco da San Gallo, il Tribolo, Giovanni da Udine, Benvenuto della Volpaia, e Giorgio Vasari. Vi hanno poi lettere di Clemente VII di Vittoria Colonna, di Francesco I re di Francia, di Caterina dei Medici, di Cosimo I, di Piero Soderini, di Benedetto Varchi e di altri; più i CODICI DELLE RIME, uno dei quali con correzioni di mano di Michelangiolo; contratti e bozze di contratti per la Pietà di Roma, per il Cristo della Minerva, per la facciata di San Lorenzo, per il Monumento di papa Giulio, e per le quindici statue della Cappella Piccolominea in Siena.

MUSEO NAZIONALE

Via Ghibellina N.° 1.

In questo Museo ove, con savio consiglio, furono raccolte in più tempi le opere di scultura dei più celebrati maestri dei secoli XV e XVI, che non trovavansi al luogo loro tra quelle dell'antichità greca e romana, dalle quali prese il nome la nostra principale Galleria, rifulgono di tutta la loro bellezza le poche opere uscite da quello scalpello che dètte all' Italia il primato

nella scultura e chiuse con tanto splendore il secolo di oro dell'arte rinata in Toscana.

Saliti al PRIMO PIANO ed entrati nel SALONE detto del CONSIGLIO, nel quale erasi fatto pensiero di porre al coperto dalle ingiurie del tempo il David, la più bella statua dell' arte moderna, troveremo di mano del Buonarroti le statue seguenti giustamente celebrate nella storia dell'arte.

Bacco, *Statua in marmo.*

Durante la sua prima dimora in Roma, che fu dall'anno 1496 al 1501, scolpì Michelangiolo per Messer Jacopo Galli romano conoscitore della sua virtù, oltre ad un Cupido di grandezza naturale « la figura di un « Bacco di palmi 10 che ha una tazza sulla mano de- « stra e nella sinistra una pelle di una tigre ed un « grappolo di uve che un Satirino cerca di mangiar- « liene ; nella qual figura si conosce che egli ha voluto « tenere una certa mistione di membra maravigliosa e « particolarmente avergli dato la sveltezza della gio- « ventù del maschio e la carnosità e tondezza della fem- « mina, cosa tanto mirabile che nelle statue moderne « mostrò essere eccellente più d'ogni altro moderno, il « quale sino allora avesse lavorato ». (*Vasari*).

Questa statua che l'Aldrovandi descrive esattamente per averla veduta nel giardino della casa di messer Paolo Galli fu acquistata dal Principe Don Francesco di Toscana per ducati 240; ed il Gori suppone che insieme col Bacco comprasse il Principe anche il Cupido, di cui parla il Vasari. Ma se questo fosse, è certo che fra i varii Cupidi sparsi per la Galleria quello di Michelan-

giolo non avrebbe mancato di farsi conoscere. Giuseppe Bianchi nel suo Ragguaglio della Galleria Medicea, pubblicato nel 1759, combatte l'opinione di coloro i quali ritennero che il Bacco fosse stato sotterrato mancante di una mano per farlo credere antico, come fu fatto per quel Cupido scolpito nel 1495 da Michelangiolo a cui fu pagato 30 ducati, e poi venduto quale opera antica per 200 al cardinale di S. Giorgio Raffaello Riario.

Loda monsignor Bottari, nelle note alle Vite scritte da Giorgio Vasari, la espressione della statua in discorso sul cui volto mostrasi « quella stupida ilarità che suol « esser prodotta dal liquore spremuto dalle uve, facendo « apparire un non so che di vacillante che bene fa co- « noscere il principio dell'ebbrezza ».

Il Mariette possessore di un disegno originale del Bacco, nota come da questo resultasse che Michelangiolo voleva alle due figure aggiungere una Tigre.

Adone morente, *Statua in marmo.*

I biografi di Michelangiolo non ci dànno notizia alcuna rispetto all'Adone morente attribuito dagli intelligenti a quello artista. Dalle notizie sulla Galleria rileviamo che nel 1779, posto nella stanza dell' Ermafrodito, faceva parte della raccolta di statue che in quella si conservavano, e che per l'avanti avea servito di adornamento ad una fontana. Essendo stato nel 1794 reputato opera di Vincenzo Rossi e non del Buonarroti, fu tolto dalla Galleria e mandato alla villa del Poggio Imperiale; d'onde nel 1850, riconosciuto immeritevole degli inflittogli ostracismo, fu riportato nel luogo, dal quale non avrebbe dovuto mai essere allontanato.

La Vittoria, *gruppo in marmo.*

Al gruppo, abbozzato nella parte inferiore e finito nella superiore, che abbiamo sott'occhio è rimasta l'appellazione datagli dal Vasari di *Vittoria* (e così chiamiamola per Sineddoche) *con un prigion sotto,* là dove dice: che donato da Lionardo a Sua Eccellenza, questi lo messe nella sala grande del suo palazzo dipinta dal Vasari. L'avea scolpito Michelangiolo per ornare la sepoltura di Papa Giulio II, stando al primo disegno concordato con quel Papa nel 1505. Abbandonato dipoi quel concetto e ridotto in più semplice forma rimasero inoperose sette statue, cioè due delle otto che Michelangiolo aveva cominciate in Roma, e le cinque che aveva preso a fare in Firenze. Di queste ultime donate a Cosimo I da Lionardo Buonarroti una è la presente Vittoria, che stette fino al 1868 nel Salone dei Cinquecento. Le altre quattro, appena digrossate, furono adoperate come Atlanti agli angoli della grotta del Buontalenti nel giardino di Boboli.

Passando nelle Sale dei Bronzi troveremo nella seconda di queste uno sportello di Cassa, riputato opera di Michelangiolo, al quale sportello il Clement assegnerebbe la data del 1542. — Vedesi inciso nella Storia della Scultura del Cicognara.

Saliti al piano superiore, nella seconda sala della Scultura, veggonsi di mano di Michelangiolo le seguenti opere:

Apollo, *Statua in marmo.*

Caduta Firenze in potestà dello Imperatore e di Clemente VII nel 1530, Baccio Valori commissario pel Papa

ebbe comando di impadronirsi di alcuno dei cittadini reputati pericolosi, e Michelangiolo come strenuo difensore della città fu per varii giorni cercato dai birri, ai quali non venne fatto di trovarlo per essersi in modo sicuro sottratto ad ogni ricerca.

Sbollita la collera, « ricordandosi Papa Clemente « della virtù di Michelangiolo, fè fare diligenza di tro- « varlo con ordine che non se gli dicesse niente, anzi « che se gli tornasse le solite provvisioni e che egli « attendessi alle opere di San Lorenzo..... Dove assi- « curato Michelangiolo cominciò, per farsi amico Baccio « Valori, una figura di tre braccia di marmo che era « un'Apollo che si cavava dal turcasso una freccia, e « la condusse presso al fine; il quale è oggi nella ca- « mera del Principe di Firenze: cosa rarissima, ancora « che non sia finita del tutto ». (*Vasari*).

Dalla Camera del Principe, ove la vide il Vasari, passò in Boboli ad occupare una nicchia dell'anfiteatro; ma dopo molti anni fu, con miglior consiglio, mandata alla Galleria degli Uffizi.

La Vergine col Santo Bambino

Bassorilievo in marmo.

Nel 1504, o in quel torno, abbozzò Michelangiolo due tondi di marmo, lasciati senza compimento, uno dei quali per Taddeo Taddei, l'altro per Bartolommeo Pitti.

È figurato in esso Nostra Donna seduta su di un sasso tenendo il S. Bambino fra le braccia; e dietro la Vergine apparisce la testa di S. Giovanni. L'opera è tirata in ogni parte di gradina tranne la testa della Madonna che è quasi compiuta.

Di questi tondi, quello di casa Taddei passò in Inghilterra e fu acquistato per la Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Londra, l'altro (che Don Miniato Pitti aveva fino dai tempi del Vasari donato a Luigi Guicciardini) fu comprato dal Governo nel 1823 e dato alla Galleria degli Uffizi.

Maschera del Fauno *scolpita in marmo.*

Era Michelangiolo, quando scolpì questa maschera sua prima opera, passato di poco dalla scuola di Domenico del Ghirlandaio a quella che Lorenzo dei Medici aveva istituita nel giardino della sua casa di abitazione presso la Piazza di S. Marco, ove trovandosi in mezzo alle sceltissime opere dell'antichità, raccolte con grande spesa dai Medici, s' infiammò sempre più l' animo del giovanetto nell'amore dell'arte.

Incominciò Michelangiolo, vedendo un giovane dei Torrigiani lavorare di terra alcune figure tonde, a farne alcune pur esso, spinto da nobile emulazione « dove Lo-
« renzo vedendo sì bello spirito, lo tenne sempre in
« molta aspettazione; ed egli inanimito, dopo alcuni
« giorni si misse a contrafare con un pezzo di marmo
« una testa che v'era d'un fauno vecchio antico e grinzo,
« che era guasta nel naso, e nella bocca rideva; dove
« a Michelangiolo, che non aveva più tocco marmo ne
« scarpegli, successe il contrafarlo così bene, che il Ma-
« gnifico ne stupì: e visto che fuor dell' antica testa,
« di sua fantasia gli aveva trapanato la bocca, e fat-
« tagli la lingua e vedere tutti i denti, burlando quel
« signore con piacevolezza come era suo solito gli disse:
« Tu doveresti pur sapere che i vecchi non hanno mai

« tutti i denti, e sempre qualcuno ne manca loro. Parve
« a Michelagnolo, in quella semplicità temendo e amando
« quel signore, che gli dicesse il vero; nè prima si fu
« partito, che subito gli roppe un dente e trapanò la
« gengìa di maniera che pareva gli fussi caduto.... ».
(*Vasari*).

Bruto, *Busto in marmo.*

Aveva Michelangiolo preso a ben volere uno scultore Fiorentino, datosi poi alle cose dell' architettura, chiamato Tiberio Calcagni; ed a questi, che lo aiutava pure nei disegni per la fabbrica di San Pietro, dette a finire (essendo egli ormai vecchio) oltre un Deposto di croce « una testa di Bruto, di marmo, col petto, mag-
« giore assai del naturale.... quale era condotta la
« testa sola con certe minutissime gradine. Questa l'aveva
« cavata da un ritratto di esso Bruto intagliato in una
« corniola antica.... che ai preghi di messer Donato Gia-
« notti suo amicissimo la faceva (*la testa*) Michelangiolo
« per il cardinale Ridolfi; che è cosa rara ». (*Vasari*).

Il Busto del Bruto non fu terminato nè dal Calcagni nè da altri, come lo dimostrano le minute impronte lasciatevi dalla gradina che il Vasari ricorda.

Pretendono alcuni che nel volto di Bruto volesse Michelangiolo scolpire le sembianze di Lorenzino dei Medici uccisore del Duca Alessandro; ma che poi sembrandogli troppo vil traditore ne deponesse il pensiero. Lo chè sembrami poco probabile, perchè Michelangiolo non era uomo da fare apologie ad assassini, fossero pure politici; e perchè la narrazione del Vasari chiara ed esplicita non lascia luogo a far congetture.

Sotto al busto, leggesi inciso in metallo, il seguente distico:

« *Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit,*
« *In mentem sceleris venit et abstinuit* ».

Veggonsi in questa medesima sala una copia in piccolo del *Mosè* ed una *Leda* tratta dal cartone di Michelangiolo.

GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Sala detta la Tribuna.

Sacra Famiglia, *Tondo in tavola.* (N. 1139).

« Fece Michelangiolo per Agnolo Doni cittadino fio-
« rentino amico suo che molto si dilettava di avere cose
« belle così di antichi come di moderni artefici, un tondo
« di pittura dentrovi una Nostra Donna, la quale ingi-
« nocchiata con amendua le gambe ha in sulle braccia
« un putto e porgelo a Giuseppo, che lo riceve; dove
« Michelagnolo fa conoscere nello svoltare della testa
« della Madre di Cristo e nel tenere gli occhi fissi nella
« somma bellezza del Figliuolo, la maravigliosa sua con-
« tentezza e lo affetto di farne parte a quel santissimo
« vecchio; il quale con pari amore tenerezza e reve-
« renza lo piglia, come benissimo si scorge nel volto
« suo senza molto considerarlo. Nè bastando questo a
« Michelagnolo, per mostrare maggiormente l'arte sua
« essere grandissima, fece nel campo di questa opera
« molti ignudi appoggiati ritti ed a sedere, e con tanta

« diligenza e pulitezza lavorò questa opera, che certa-
« mente delle sue pitture in tavola, ancora che poche
« sieno, è tenuta la più finita e la più bella opera che
« si trovi ». (*Vasari*).

Di questa Madonna chiese Michelangiolo al Doni in pagamento ducati settanta. Comecchè la somma richiesta non sembrasse eccessiva ad Angiolo, che riconosceva il merito del dipinto, tuttavia per un sentimento di animo taccagno volle tentare di ottenere una diminuzione di prezzo, ed alla persona incaricata da Michelangiolo di riscuotere il danaro, dette 40 ducati, dicendo che quella era somma sufficiente pel pagamento dell'opera. Michelangiolo sdegnato di quel procedimento fece dire al Doni che gli mandasse cento ducati o la sua pittura.

« Per il che Agnolo cui l'opera piaceva, disse: Io
« gli darò quei settanta. Ed egli non fu contento; anzi
« per la poca fede d'Agnolo ne volle il doppio di quel
« che la prima volta ne aveva chiesto: per che, se
« Agnolo volse la pittura, fu forzato mandargli cento-
« quaranta ». (*Vasari*).

Rispetto alle figure nude introdotte nella composizione del tondo, è opinione di Tommaso Corsi (*Filosofia del concetto in opere di arte*) che non per sfoggio di nudo ve le abbia poste l'artista, ma per significare i profeti; checchè ne sia di questa interpretazione, osservano gli annotatori del Vasari: che l'idea del Buonarroti non è nuova, perchè innanzi di lui Luca Signorelli aveva fatto altrettanto in quel quadro della Santa Famiglia che è pur esso in questa Galleria segnato di N. 36.

Fauno.

È comune opinione che il restauro del Fauno (N. 344) consistente nel rifacimento della testa e delle braccia sia opera di Michelangiolo. Nessun ricordo avvalora questa opinione; soltanto la perfezione dell'opera ha fatto attribuire il restauro al grande artista.

Gabinetto dei nielli, smalti ec. ec.

(*Vetrina a destra*). Bozzetto in cera della statua di Lorenzo Duca di Urbino; dono fatto alla Galleria da Sir *William Currie* nel 1863. Oltre di questo bozzetto veggonsi due bassorilievi in avorio rappresentanti la *Deposizione dalla Croce,* il cui bozzetto si conserva nella Galleria Buonarroti.

Disegni.

Corridore che conduce al Palazzo Pitti.

La resurrezione di Lazzaro. Gran composizione, in largo. *Schizzo in matita rossa.*

La Sibilla Libica. Differisce di poco dalla stessa figura dipinta in uno dei peducci della Cappella Sistina in Roma. *Disegno in matita rossa.*

La Prudenza. Sta seduta di profilo, vôlta a destra guardandosi nello specchio che regge colla sinistra. Sul manco ginocchio di Lei si appoggia un putto in atto di respingere un suo compagno che gli viene incontro coprendosi il volto con una maschera. Dietro alla Prudenza e appiattato per paura un'altro putto. *Disegno a penna.*

Figura virile. *Disegno in matita rossa.*

Giovane nudo. Vedesi in atto di posare il piè destro sopra uno zoccolo, ripiegando la gamba in atto di inginocchiarsi. Colla destra mano girata sul dorso regge un panno. *Disegno in matita nera.*

Teste muliebri, volte di profilo. Due di esse giovanili con bizzarre acconciature mostrano l'occhio sinistro; la terza, simile, volta all'opposto lato è coperta da un panno. *Disegno in matita nera.*

Busto muliebre, in profilo volto a sinistra. Ha bizzarra acconciatura in testa; nudo il petto. *Disegno molto finito in matita nera.* Nello stesso campo sono *schizzate* due teste, una infantile ed una senile.

Testa muliebre, quasi in profilo, guardante in basso. *Disegno finito in matita nera.*

Testa di femmina, volta di faccia, con bizzarra acconciatura consistente in una specie di cuffia che scende, come in due ali, lungo le tempie e lascia libero un gran ciuffo di capelli annodati al sommo del capo. A destra è segnata una testa di vecchia scarmigliata. *Disegno in matita nera.*

L'anima dannata. Con questo nome si è distinta una testa virile, veduta di tre quarti, con la bocca spalancata, irti i capelli ed un panno svolazzante che la circonda. In alto sta scritto — Gherardo de Perinis; a basso presso l'angolo destro — Michelan. Bonaroti faciebat — e sotto la impresa delle tre corone intrecciate. *Disegno finito in matita nera.* — Fu incisa da Agostino Caracci.

Testa virile, calva rivolta in giù; nello stesso campo sono schizzate piccole figure sul giudizio universale. *Disegno a penna.*

Demonio tutto rannicchiato, volto a sinistra con ambe le mani posate sull' anche. È il pensiero di un demonio pel Giudizio universale dipinto nella *Sistina.* A basso è uno studio a penna della coscia e ginocchio destro della stessa figura. *Disegno in penna.*

Anatomie di ginocchi e di gambe virili. *Schizzi in penna.*

Figure nude. Nel mezzo un uomo seduto che appoggia il capo sul braccio destro. Sul lato sinistro un gioco di putti, e dall'altro un vecchio giacente, e studi di gambe. *Schizzi in penna.*

Figure nude. *Schizzi in penna.*

Figurine, parte delle quali disposte in due fregi architettonici. *Schizzo in penna.*

Pensiero Architettonico per una parete della Sagrestia di San Lorenzo. Nel mezzo fra due quadri vi ha una nicchia entrovi una statua della Madonna in piedi; da basso due urne sepolcrali con figure giacenti su i coperchi.

Nudi pel Giudizio della Sistina. *Schizzi in penna.*

Mausoleo di Papa Giulio II. Primo pensiero. — *Contorno a penna macchiato d'acquerello.* È stato inciso e pubblicato dall'*Agincourt.*

Pensiero per il cartone della guerra di Pisa. *Schizzo in matita nera.*

Nell'anno 1504 fu dato a Michelangiolo a dipingere una parte del Salone del Consiglio in Palazzo Vecchio in concorrenza di Leonardo da Vinci. « Per il che Mi-
« chelangiolo ebbe una stanza nello Spedale dei tintori
« a Sant' Onofrio; e quivi cominciò un grandissimo car-
« tone..... e lo empiè di ignudi che bagnandosi pel
« caldo nel fiume d' Arno, in quello stante si dava a

« l'arme nel campo, fingendo che gli inimici li assalis-
« sero; e mentre che fuor delle acque uscivano per ve-
« stirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Mi-
« chelangiolo chi affrettare lo armarsi per dare aiuto
« ai compagni, altri affibbiarsi la corazza, e molti met-
« tersi altre armi in dosso, ed infiniti combattendo a
« cavallo cominciare la zuffa. Eravi fra le altre figure
« un vecchio che aveva in testa per farsi ombra una
« grillanda di ellera; il quale postosi a sedere per
« mettersi le calze e non potevano entrargli per avere
« le gambe umide dell'acqua; e sentendo il tumulto
« de'soldati e le grida e i rumori dei tamburini, affret-
« tando tirava per forza una calza; ed oltra che tutti i
« muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno
« storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai
« quanto pativa, e che egli si adoperava fino alle punte
« dei piedi. Eranvi tamburini ancora, e figure che, con
« i panni avvolti, ignudi correvano verso la baruffa, e
« di stravaganti attitudini si scorgeva, chi ritto, chi gi-
« nocchioni, o piegato, o sospeso a giacere, ed in aria
« attaccati con iscorti difficili ». (*Vasari*).

Questo cartone, *diventato uno studio di artefici* mentre si conservava in casa dei Medici, fu durante la malattia del Duca Giuliano, *quando nessuno badava a tal cosa,* fatto in pezzi, alcuni dei quali, (ce lo dice il Vasari) si vedevano a suo tempo nella casa di Uberto Strozzi di Mantova. Oggi di essi non abbiamo contezza, e fu danno che nel 1575 il Granduca non si accordasse con gli Strozzi che glie li profferivano in vendita. Marcantonio, Agostino Veneziano ed altri ne intagliarono alcune figure. Bastiano da Sangallo dopo di avere ritratta *in un cartonetto tutta insieme la invenzione di*

quel gruppo di figure, la quale niuno di tanti che vi avevano lavorato, avevano mai disegnato interamente, condusse nel 1542, a persuasione del Vasari, il detto disegno in un quadro a olio di chiaroscuro. Credesi che questa copia dipinta (appartenuta alla famiglia Barberini dalla quale passò in Inghilterra nel 1808) sia quella che si conserva nel castello di Holkam. Il Clement ne dubita, perchè il chiaroscuro fatto da Bastiano fu dal Giovio mandato a Francesco I, nè a lui sembra probabile che potesse essere tornato dalla Francia, in Italia.

Lo Schiavonetti ne pubblicò un intaglio, oggi alquanto raro, riprodotto poi a semplici contorni in fine della vita di Michelangiolo scritta in inglese dal Duppa.

Le dimensioni del cartone originale corrispondono alla misura attuale di metri 7 di larghezza per 4 di altezza.

PUTTI E ALTRE FIGURE. *Schizzi in penna e in matita.*

Altri disegni e schizzi stanno a tergo delle carte qui sopra ricordate, dei quali disegni, per compiere la indicazione, mi sembra utile di fare ricordo.

A tergo del disegno N.º 2. — *Cavallo in corsa.* — Idem del N.º 6. — *Tre schizzi delle medesime teste.* — Idem del N.º 7. — *due teste virili sbarbate*, e *due altre in scheletro.* — Idem del N.º 12. — *Una figura virile* e *una velata; due schizzi di Giove con l'Aquila*, e *lo scudo dell'arme dei Bembo.* — Idem del N.º 14. — *Un uomo sedente, vôlto di schiena*; studii diversi di *braccia e gambe.* — Idem del N.º 17. — *Schizzo de' quadri* e delle *figure giacenti* dei Sepolcri Medicei. — Idem del N.º 18. — *Schizzo della Madonna* per la Sagrestia nuova di San Lorenzo; *Cinque teste di animali.* — Idem del N.º 19. — Studi diversi di *mani* e *braccia*, in matita rossa.

Parlando delle opere di Michelangiolo esposte nel Museo Nazionale notammo la collocazione data nella Grotta di Boboli ai quattro Prigioni che furono, insieme colla Vittoria, donati da Lionardo Buonarroti al Duca Cosimo. Parve certo che in occasione delle feste centenarie sarebbe stato provveduto alla loro traslocazione, inquantochè la Maestà del Re, con quella generosità che la distingue, vi aveva di buon grado annuito. Sennonchè la speranza di vederli collocati in modo più degno del loro pregio se ne è ita oggimai, nè altro ci resta che di rimpiangere il poco conto in cui da alcuni si tengono monumenti invidiatici dalle nazioni civili, ed a deplorare il fatto, che a rendere pago l' onesto desiderio di cittadini amanti delle glorie nazionali sieno rimasti insufficienti, per ragioni ignote, la buona volontà degli uni e la liberalità del Re.

Questo ho dovuto dire, con mio sommo dispiacimento, perchè aspettando di conoscere, per la promessa traslocazione, il luogo assegnato a quelle opere esclusi dallo itinerario la grotta di Boboli.

Ora (supposto che durante le feste Michelangiolesche venga conceduto al pubblico libero transito nel Giardino e nella Grotta) potrebbe il visitatore di questa Galleria continuare il giro fino al termine del Corridore in cui trovasi, e scese le scale che conducono alla porta d' ingresso della Galleria dei Pitti passare in Boboli. Ivi entrato visiterà la Grotta ai quattro lati della quale, soffocati tra i lavori di spugne ed infinite bizzarrie, stanno quattro dei Sei Prigioni, destinati per il Mausoleo di papa Giulio, mentre gli altri due tenuti in grande onoranza dai Francesi hanno splendido asilo nelle Sale del Museo del Louvre.

DUOMO.

Il Deposto di Croce, *Gruppo in marmo.*

Dietro l'altar maggiore.

« Non poteva lo spirito e la virtù di Michelangiolo
« (così il Vasari) restare senza far qualcosa; e poichè
« non poteva dipignere, si messe attorno a un pezzo di
« marmo per cavarvi drento quattro figure tonde mag-
« giori che 'l vivo, facendo in quella Cristo morto, per
« dilettazione e passar tempo, e, come egli diceva, per-
« chè l'esercitarsi col mazzuolo lo teneva sano del corpo.
« Era questo Cristo come deposto di croce, sostenuto
« dalla Nostra Donna, entrandoli sotto ed aiutando con
« atto di forza Nicodemo fermato in piede, e da una
« delle Marie che lo aiuta, vedendo mancato la forza
« nella Madre che vinta dal dolore non può reggere.
« Nè si può vedere corpo morto simile a quel di Cristo,
« che, cascando con le membra abbandonate, fa attiture
« tutte differenti non solo degli altri suoi; ma di quanti
« se ne feciono mai: opera faticosa, rara in un satto, e
« veramente divina..... ».

Rispetto alle peripezie sofferte da questa opera che Michelangiolo destinava per adornamento della propria sepoltura, racconta il Vasari, come trovandosi un bel giorno Tiberio Calcagni scultore fiorentino, in casa di Michelangiolo « dov'era rotta questa Pietà, dopo lungo
« ragionamento li dimandò perchè cagione l'avessi rotta,
« e guasto tante maravigliose fatiche; rispose esserne
« cagione la importunità di Urbino suo servidore, che
« ogni dì lo sollecitava a finirla; e che fra le altre cose,

« gli venne levato un pezzo di un gomito della Ma-
« donna, e che prima ancora se l'era recata in odio e ci
« aveva avuto molte disgrazie attorno di un pelo che
« v' era; dove scappatogli la pazienza la roppe e la vo-
« leva rompere affatto, se Antonio (*del Francese*) suo ser-
« vitore non se gli fusse raccomandato che così com'era
« gliene donassi. Dove Tiberio inteso ciò parlò al Ban-
« dino (*Francesco Bandini amico di Michelangiolo*) che
« desiderava di avere qualcosa di mano sua; ed il Ban-
« dino operò che Tiberio promettessi ad Antonio scudi
« 200 d'oro, e pregò Michelangiolo che se volessi che
« con suo aiuto di modelli Tiberio la finissi per il Ban-
« dino, saria cagione che quelle fatiche non sarebbono
« gettate in vano; e ne fu contento Michelangiolo: là
« dove ne fece loro un presente. Questa fu portata via
« subito e rimessa insieme poi da Tiberio, e rifatto non
« so che pezzi; ma rimase imperfetta per la morte del
« Bandino, di Michelangiolo e di Tiberio ».

Il ricordato gruppo, che al tempo del Vasari trovavasi nella villa di Monte Cavallo presso Pierantonio Bandini figlio di Francesco, non sappiamo in qual' epoca fosse da Roma trasportato a Firenze dove stette nella stanza dei marmi che servirono per la nuova Cappella di San Lorenzo. Nell'anno 1722 Cosimo III lo fece porre nel luogo ove attualmente si trova apponendovi la iscrizione seguente, dettata dal senatore Filippo Buonarroti.

POSTREMUM . MICHAELIS . ANGELI . BONAROTAE . OPUS
QUAMVIS . AB . ARTIFICE . OB . VITIUM . MARMORIS . NEGLECTUM
EXIMIUM . TAMEN . ARTIS . CANONA
COSMUS . III . MAGN. DUX . ETRURIAE
ROMA . JAM . ADVECTUM . HIC . P. I. ANNO
M . D . CC . XXII

CHIESA DI SAN LORENZO.

Porta e Sacrario delle reliquie.

La porta di mezzo della Chiesa fu decorata internamente, col disegno del Buonarroti, di due colonne corintie di pietra, e di una trabeazione con terrazzino sovrapposto sul quale è un prospetto di pietra con tre porticine che introducono nel *Sacrario* dove si conservarono un tempo le reliquie in bellissimi vasi di cristallo di monte donate al Capitolo da Clemente VII.

Sagrestia nuova.

Sul cadere del mese di marzo dell'anno 1521, Papa Leone X (secondo narra il Cambi nelle sue istorie) « fece cominciare nella chiesa di S. Lorenzo una Sacri-
« stia, di verso via della Stufa che v'era un poco di
« porticciuola per comodo del popolo...... per farvi
« drento la sepoltura di Giuliano suo fratello, e del
« Duca Lorenzo suo nipote ».

Tolse Michelangiolo il concetto di questa nuova Sagrestia dalla forma dell'altra, architettata dal Brunelleschi, che le sta di faccia; ma perchè di farsi imitatore disdegnava variò l'ordine degli ornamenti e « vi fece
« dentro un ornamento composito nel più vario e più
« nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi e i mo-
« derni maestri abbiano potuto operare; perchè nella
« novità di sì belle cornici, capitegli e base, porte ta-
« bernacoli e sepolture fece assai diverso da quello che
« di misura ordine e regola facevano gli uomini secondo

« il comune uso, e secondo Vitruvio e le antichità, per « non volere a quelle aggiugnere.... ». (*Vasari*).

La Sagrestia, di forma quadrata, misura metri 11, 60 per ogni lato e dividesi in due ordini di pilastri corinzii, i capitelli dei quali ornati con maschere e trofei furono scolpiti da *Silvio Cosini* da Fiesole. Nel centro delle quattro Lunette posanti sulla cornice del secondo ordine apronsi altrettante finestre le luci delle quali vanno rastremandosi dalla base alla sommità. Chiude la parte superiore dell' edifizio una cupola « la quale fece « (Michelangiolo) di vario componimento lavorare.... « ed accadde mentre ch' e' la voltava, che fu domandato « da alcuni suoi amici Michelangiolo: Voi doverete molto « variare la vostra lanterna da quella di Filippo Bru- « nelleschi; ed egli rispose loro: Egli si può ben variare, « ma migliorare no ». (*Vasari*). Questa cupola fu adorna in origine di rosoni, fogliami ed altri ornamenti di stucco messi d'oro, opera assai lodata di *Giovanni da Udine*. Nella TRIBUNA abbastanza spaziosa, che s' interna per metri 4, 06 nel lato in faccia della porta d' ingresso, è posto l'altare di marmo, isolato, la cui mensa posa su colonnini affusati pur essi di marmo. I due candelieri, sono scolpiti con tale vaghezza di ornati ed eleganza di forma che la comune opinione non ha esitato di attribuirli a Michelangiolo.[1] Nella parete in faccia all' altare evvi una **Madonna**, scolpita in marmo grande oltre il naturale « la quale nella sua attitudine sedendo manda « la gamba diritta addosso alla manca, con posar ginoc-

[1] Il candeliere posto in *cornu epistolae* è moderno, e fu rifatto da Girolamo Ticciati nel secolo passato essendosi rotto per accidente l'originale.

« chio sopra ginocchio; ed il putto inforcando le cosce
« in su quella che è più alta, si storce con attitudine
« bellissima inverso la madre, chiedendo il latte; ed ella
« col tenerlo con una mano, e con l'altra appoggiandosi,
« si piega per dargliene: et ancora che non sieno finite
« le parti sue, si conosce nell' essere rimasta abbozzata
« e gradinata, nella imperfezione della bozza, la perfe-
« zione dell'opera ». (*Vasari*). Pongono in mezzo questa opera di Michelangiolo due statue di Santi protettori della famiglia dei Medici, cioè i Santi Cosimo e Damiano, scolpito il primo dal *Montorsoli*,[1] ed il secondo da *Raffaello da Montelupo.*

Sepolcri Medicei.

Addossati alle pareti sorgono due Sepolcri uguali di mole e di forma; quello a destra di chi entra appartiene a Giuliano Duca di Nemours, l'altro a Lorenzo Duca di Urbino, i simulacri dei quali, seduti entro nicchie di forma rettangolare, sovrastano alle urne piramidando con le figure allegoriche semigiacenti su i coperchi di quelle. Le figure allegoriche del primo sepolcro stanno a rappresentare il *Giorno* e la *Notte;* quelle del secondo il

[1] Il San Cosimo del Montorsoli (al dir del Vasari) fu ritocco dal Buonarroti in molte parti « anzi fece di sua mano Michelan-
« gelo la testa e le braccia di terra .... E nel vero o fosse lo
« studio e diligenza *del Montorsoli* o l' aiuto di Michelangelo, ella
« riuscì poi ottima figura, e la migliore, che mai facesse il frate,
« e di quante ne lavorò in vita sua, onde fu veramente degna di
« essere, dove fu collocata ».

Crepuscolo e l'*Aurora,* delle quali figure soltanto le muliebri sono condotte a compimento.

Al Tribolo erano state allogate le due figure da porsi nelle nicchie accanto al simulacro di Giuliano rappresentanti il Cielo e la Terra; lieto e ridente quello per l'acquisto fatto, coronata di cipresso ed in atto di mestizia questa, dolorosa per la dipartita di uno spirito eletto.[1]

Il primo concetto di papa Clemente per le sepolture di San Lorenzo, era che esse fossero sei: de' Magnifici, Lorenzo e Giuliano; de' Duchi, Lorenzo duca d'Urbino e Giuliano duca di Nemours; dei papi, Leone e Clemente. Questo concetto si ristrinse a due sole sepolture, cioè a quelle de' Duchi. Aveva Michelangiolo tra l'altre cose pensato di introdurvi le figure di quattro fiumi: ma poi non ne fece altro. Crede il cav. Milanesi che il modellino di cera d'uno di questi fiumi, senza dubbio della mano di Michelangiolo, sia posseduto dal prof. Emilio Santarelli.

Rispetto alla durata ed al procedimento dei lavori della Sagrestia e dei Sepolcri sappiamo che nell'aprile del 1521 Michelangiolo trovavasi a Carrara a provveder marmi per l'opera di quadro, e per tre statue, una delle

[1] Aveva quello artista già fatto il modello grande di questa ultima statua, e cominciato « a lavorare il marmo con diligenza « e sollecitudine, che già si vedeva scoperta tutta la banda di- « nanzi la statua; quando la fortuna che a' bei principi sempre « volentieri contrasta, con la morte di Clemente, allora che meno « si temeva, troncò l'animo a tanti eccellenti uomini, che spera- « vano sotto Michelangiolo con utilità grandissima acquistarsi « nome immortale e perpetua fama ». (*Vasari*).

quali era la Madonna già ricordata. Dopo la morte di Leone X, abbandonati i lavori commessigli da quel papa in Firenze potè attendere alacremente, durante il breve pontificato di Adriano VI, allo scolpimento delle figure per il sepolcro di Giulio II, spinto a far ciò dal proprio animo più che dalle sollecitazioni insistenti e spesso minacciose del Duca di Urbino. Assunto al pontificato Giulio dei Medici, che cinse la tiara col nome di Clemente VII a dì 19 di novembre del 1523, Michelangiolo non deve aver tardato a riprendere gli interrotti lavori, dappoichè egli confessa in data del dì 19 di ottobre 1524 di avere ricevuto ducati 400 d'oro per la provvisione di ducati 50 al mese, fattagli otto mesi innanzi dal Papa, *per le figure dei sepolcri della Sagrestia* di San Lorenzo di Firenze. Chiamato nell'anno appresso in Roma per risolvere di finire affatto la Libreria e la Sagrestia, dopo di avere ordinate più cose sue tornossene a Firenze di buon animo, dubitando, scrive il Condivi, della rovina la quale poco dipoi venne sopra a Roma.

Dopo la caduta della Repubblica Fiorentina, alla quale Michelangiolo pagò largamente il tributo di soldato e di cittadino, Clemente, dimenticando il passato, restituì a Michelangiolo le solite provvisioni; e questi riprese l'opera di commissione *espressa e gagliarda* del Papa. Una lettera di Giov. Battista Mini a Baccio Valori ci dà notizia che nel settembre del 1531 erano finite le due statue della Notte e dell'Aurora, ammezzate quelle del Giorno, del Crepuscolo, e della Madonna, e mancava ancora da murarsi il lavoro di quadro delle sepolture. Non facendosi menzione alcuna in quella lettera delle statue di Lorenzo e di Giuliano, e vedendo che in tre

anni, quanti ne corsero dall'anno ricordato a quello della morte di Clemente (nel quale Michelangiolo si partì da Firenze nè più vi tornò) le statue che erano abbozzate rimasero nella stessa condizione parrebbe che i simulacri di quei Duchi fossero stati scolpiti in quello intervallo e mentre si dava l'ultimo compimento all'opera architettonica ed ornativa della Sagrestia.

Ebbe Michelangiolo, se il Vasari non erra, ad associare all'opera propria, per accelerare il compimento della Sagrestia, quella del Tribolo, di Raffaello da Montelupo, di Simone detto il Mosca, di Francesco da San Gallo Juniore, di Girolamo Ferrarese, di Simone Cioli, di Ranieri da Pietra Santa, di Francesco del Tadda, di Silvio Cosini, di Giovanni da Udine e di Giovann' Angiolo Montorsoli Servita.

Ridottasi la Sagrestia Nuova in pessimo stato per la incuria di chi l'aveva in custodia, così che Don Vincenzo Borghini ebbe ad invocare l'autorità del Duca per porvi riparo, cadde in mente a Giorgio Vasari (Michelangiolo era tuttora in vita) di toglierla da tanto abbandono e di riporla in maggiore splendore col darle compimento. Per la qual cosa, cercando egli per ordine del Duca Cosimo un luogo conveniente per le tornate dell'Accademia del Disegno, allora di recente istituita, fece istanza per ottenere la Sagrestia Nuova proponendo di far riempire le nicchie, e di fare adornare con dipinti di storie e di grottesche le pareti della medesima e quelle della Tribunetta. Le quali opere egli impegnavasi, con il sussidio dei più valenti professori dell'Accademia, di dar compiute nel termine di due anni con la spesa non maggiore di duemila ducati. Piacque siffattamente a Cosimo la proposta, che con lettera scritta da Pisa a dì 24 di

14

febbraio 1563 dichiarava al Vasari di voler che si finisse la Sagrestia con la *rara perfezione* del concetto espressogli; e che di questa cosa tenesse egli proposito *largamente* con Monsignor Vincenzo Borghini, al cui giudizio mostravansi in ogni occasione deferentissimi Cosimo ed il Vasari.

Distratti il principe e l'artista, per buona fortuna, da altre cure e da altre opere non pensarono più alla Sagrestia; e così questo monumento potè giungere fino a noi, quale Michelangiolo lo lasciava abbandonando Firenze.

LIBRERIA MEDICEO LAURENZIANA

nel Chiostro di San Lorenzo.

Incominciò Michelangiolo i disegni di questo ricco ed elegante edifizio nell' anno 1524, per commissione di Papa Clemente VII che lo destinava ad accogliere i Libri ed i Codici preziosi, appartenuti un tempo, per la maggior parte, a Cosimo il Vecchio ed a Lorenzo il Magnifico e ricomprati dipoi a gran prezzo, da Papa Leone X.

Rimasta imperfetta la Libreria nel 1534 per la morte di Clemente VII, fu continuata e condotta allo stato presente, nella parte antica, da Cosimo I che l'aperse al pubblico nel 1571. Consta l'opera di Michelangiolo di un vestibolo, chiamato RICETTO, spartito in tre ordini con colonne di pietra serena, pilastri, specchi, e nicchie in forma di finestra, nelle quali dovevano esser collocate

statue allusive alle scienze ed alle arti; e di una SALA ove, disposti nei lati lunghi, stanno 84 Banchi o Plutei fatti in modo da servire ad un tempo di sedile e di lettorino. L'area del primo, misura metri 10, 50 di larghezza e metri 9, 72 di lunghezza; quella della seconda metri 45, 77 di lunghezza, e metri 10, 74 di larghezza.

Tanto gli ornamenti del soffitto della sala, quanto quelli dei Plutei, ed i Plutei stessi, furono disegnati da Michelangiolo ed eseguiti, sotto la sua direzione da *Antonio Carota* e dal *Tasso* i primi; da *Batista del Cinque* e da *Ciapino* i secondi. L'impiantito che ripete l'ornato del soffitto è del *Tribolo.*

Doveva dar compimento all'edifizio una terza stanza, LA PICCOLA LIBRERIA (della quale Michelangiolo ha lasciata in disegno la sola iconografia) di forma triangolare, con colonne, pilastri e tribunette che intramezzano i sodi. La luce doveva piovere dall'alto, secondo la indicazione scritta di mano dell'artista negli angoli corrispondenti ai pennacchi di una callotta. Tre ordini di PLUTEI sono indicati nell'area della stanza, disposti in modo da lasciar luogo ad un *bancho tondo* sulla linea della porta d'ingresso e dell'andana centrale della Biblioteca.[1]

Risolutosi Cosimo I di dar compimento all'opera sembra che ne affidasse l'incarico a Giorgio Vasari. E perchè mancava ancora la scala (che dal ricetto conduce alla sala) della quale non aveva Michelangiolo la-

---

[1] La pianta di questa stanza triangolare è stata incisa nell'opera intitolata la Libreria Mediceo Laurenziana, disegnata e illustrata da Giuseppe Ignazio Rossi. *Firenze 1739.*

Il disegno originale si conserva nella Galleria Buonarroti.

sciato ricordo alcuno, Giorgio pensò di rivolgersi a lui richiedendolo di consiglio e di ammaestramento con la speranza di esser più fortunato del Tribolo, a cui riuscì vana ogni pratica per avere dal Buonarroti un disegno di quella.

Non mancò Michelangiolo di compiacere all' amico scrivendogli da Roma la seguente lettera, in data del dì 28 di settembre dell' anno 1555:

« Messer Giorgio amico caro,

« Circa la scala della Libreria, di che m' è stato tanto « parlato, crediate, che se io mi potessi ricordare come « io l' avevo ordinata, che io non mi farei pregare; mi « torna bene nella mente come un sogno una certa scala, « ma non credo che sia appunto quella che io pensai « allora, perchè mi torna cosa goffa, pure la scriverò « qui: cioè ch' i' togliessi una quantità di scatole aovate « di fondo d' un palmo l' una, ma non d' una lunghezza « e larghezza, e la maggiore e prima ponessi in sul pa- « vimento, lontana dal muro dalla porta tanto quanto « volete che la scala sia dolce o cruda, e un' altra ne « mettessi sopra a questa, che fussi tanto minore per « ogni verso, che in su la prima di sotto avanzassi tanto « piano, quanto vuole il piè per salire, diminuendole, e « ritirandole verso la porta fra l' una e l' altra, sempre « per salire, e che la diminuzione dell' ultimo grado sia « quanto è 'l vano della porta, e detta parte di scala « aovata abbi come due alie una di quà, e una di là, che « vi seguitino i medesimi gradi ma diritti e non aovati. « Di queste serva il mezzo per il Signore, dal mezzo in « sù di detta scala, le rivolte di dette alie ritornino al

« muro; dal mezzo in giù insino in sul pavimento si
« discostino con tutta la scala dal muro circa tre palmi,
« in modo, che l'imbasamento del ricetto non sia occu-
« pato in luogo nessuno, e resti libera ogni faccia.

« Io scrivo cosa da ridere; ma so ben che voi tro-
« verete cosa al proposito ».[1]

Sia che il Vasari confidasse di poter giungere col tempo e con la insistenza a persuadere Michelangiolo di lasciar Roma, e tornarsene in patria per condurre a termine le opere lasciatevi interrotte della Libreria e della Sagrestia Nuova, o che fosse distratto da altri lavori importanti, è un fatto che per allora della scala non se ne parlò più.

Soltanto tre anni dopo, quando ogni speranza di fare rimpatriare Michelangiolo svanì affatto, credo che si ponesse mano alla edificazione della scala, la quale apparirebbe per documenti[2] che fosse opera non già del *Vasari,* come sempre fu detto, sibbene dell'*Ammannati,* a cui Michelangiolo mandò da Roma un modellino di legno, scrivendogli esser quello conforme al suo primo pensiero, e portare opinione, che la scala sarebbe più al proposito al palco, a' banchi e alla porta, quando fosse fatta di un bel legno di noce. — Cosimo lodò il modello; ma la scala volle che si facesse di pietra.

[1] Della collezione di Lilla fa parte un libro di disegni di Michelangiolo. Tra questi vi è la pianta della Biblioteca Laurenziana e della Scala. Il Clement suppone che fosse perduto da Michelangiolo nel tempo dell'Assedio, dappoichè non era più in suo possesso quando scriveva la lettera al Vasari.

[2] GAYE. *Carteggio inedito di Artisti.* Tomo III. Lettere dell'Ammannati e di Francesco di Ser Jacopo al Duca Cosimo I pag. 11-14.

PALAZZO RICCARDI.

Via Cavour N.° 1.

Appartengono a Michelangiolo le FINESTRE del piano terreno aperte nei sodi degli arconi rimurati della antica loggia di questo palazzo, che fu della famiglia Medici.

ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI.

Cortile.

S. Matteo, *statua abbozzata in marmo.*

A dì 24 Aprile 1503, i Consoli dell'arte della Lana e gli Operai di Santa Maria del Fiore, dettero a fare a Michelangiolo dodici Apostoli in marmo di Carrara, alti braccia 4 $^1/_4$ l'uno, da porsi in Santa Maria del Fiore dove sono quelli dipinti da Bicci di Lorenzo. Queste statue dovevano essere compiute in dodici anni (una per anno) a tutte spese dell'Opera, sia per marmi, sia per gite a Carrara, sia per vitto di Michelangiolo a cui furono assegnati 2 fiorini d'oro in oro larghi al mese, durante i detti dodici anni, e quel più che agli Operai fosse parso. Per la esecuzione delle medesime gli fu fatta murare dai medesimi una casa in Pinti, in faccia al convento di Cestello, secondo il disegno del Cronaca di concordia con Michelangiolo.

Delle dodici figure allogateli, Michelangiolo ne abbozzò una, che è questa del S. Matteo, la quale così

abbozzata com' è (secondo osserva il Vasari) « *mostra la sua perfezione, ed insegna agli scultori in che maniera si cavano le figure da' marmi, senza che venghino storpiate, per potere sempre guadagnare con giudizio levando il marmo, ed avere da potersi ritrarre e mutare qualche cosa, come accade, se bisognassi* ».

Dopo di essere stata per tre secoli inutile ingombro nel cortile dell' Opera di Santa Maria del Fiore fu pensato, per provvedere alla conservazione di tanto preziosa reliquia, di trasportarla nel 1831 ove di presente si vede.

Giov. Battista Niccolini dettò la bellissima iscrizione, scolpita nell' imbasamento della statua, che leggesi riportata in nota alla pagina 15 di questo libro.

Tribuna.

David, *statua in marmo.*

Correndo l' anno 1501, a dì 16 di aprile, ebbe Michelangiolo dai Consoli dell'arte della Lana (non già da Piero Soderini) l' incarico di scolpire una statua colossale rappresentante David. Portava l'allogazione: che dovesse essere quella statua compiuta nel tempo e termine di anni due a partire dal mese di settembre di quello stesso anno, dal qual mese avrebbe cominciato a decorrere in favore dell' artista uno stipendio mensile di 6 fiorini d'oro, salvo ad opera compiuta di stabilire di concordia, e secondo coscenza, il prezzo dell'opera medesima.

Essendosi obbligati i Consoli di fornire il marmo, ne assegnarono a Michelangiolo uno da lungo tempo abbandonato nel cortile dell' Opera di Santa Maria del Fiore,

nel qual marmo era stato, fino dal 1466, abbozzato da Agostino di Antonio di Guccio un gigante in forma di Profeta o di Santo per servire, finito che fosse, all'ornamento esterno della cattedrale.

Entro il tempo stabilito, cioè in dì di calende di settembre dell'anno ricordato, incominciò Michelangiolo la sua opera; e nel mese di febbraio 1502 fu stabilito il prezzo di questa in fiorini d'oro 400 da pagarsi al termine dell'opera, computandosi in diminuzione le somme ricevute perdurante il tempo del lavoro, a ragione di fiorini 6 al mese, secondo stabiliva il contratto di allogazione.

Era quasi compiuta la statua nel mese di gennaio 1504 senza che gli Operai di Santa Maria del Fiore (deposto il pensiero di valersene per ornamento esterno della chiesa) avessero disposto ove dovesse esser collocata. Per la qual cosa in data del dì 20 del mese ricordato fu da' Consoli dell'arte della Lana adunato un consiglio di maestri, artigiani e cittadini affine di provvedere all'uopo. Sedevano in quel consiglio; Andrea della Robbia, Giovanni dalle Corniole, Vante miniatore, messer Francesco Araldo della Signoria ed un suo nipote, Giovanni Piffero, Lorenzo della Volpaia, Silvestro gioielliere, Michelangiolo orafo, Cosimo Rosselli, Chimenti del Tasso, Francesco Granacci, Biagio Pittore, Piero di Cosimo pittore, Guasparri orafo, Lodovico orafo e maestro di getti, Andrea detto il Riccio orafo, Gallieno ricamatore, David del Ghirlandaio pittore, Simone del Pollaiuolo, Filippino Lippi, Sandro Botticelli, Giovanni alias vocato Giuliano e Antonio da Sangallo, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino, Andrea Contucci da Sansavino, Lorenzo di Credi, Francesco Monciatto legnaiuolo, Bernardo detto *la Cecca* legnaiuolo, Bene-

detto Buglioni, Bernardo di Marco e Buonaccorso di Bartoluccio.

Il parere dei convenuti al consiglio fu vario. Alcuni opinavano: che la statua del David, per esser difettoso il marmo e incotto dalle intemperie, dovesse porsi al coperto, e proponevano la Loggia dei Priori; altri propendevano per la ringhiera dinanzi al Palazzo della Signoria; altri per altri luoghi, cioè, il cortile del Palazzo, la Sala del Consiglio, la Piazza di San Giovanni, la terrazza di Santa Maria del Fiore, e l'angolo della Chiesa medesima dalla parte di tramontana, in faccia al canto de' Lorini.

Nella discrepanza dei pareri i più si accordavano per la collocazione del David al coperto entro la Loggia dei Priori. Per la qual cosa è da credersi (vedendo accolto dagli Operai e dai Consoli il parere dei meno) che Michelangiolo, secondo proponevano Filippino Lippi ed altri maestri, fosse interrogato anche esso, e che il suo desiderio facesse pendere la decisione in favore di coloro ai quali pareva miglior luogo l'angolo della Ringhiera innanzi al Palazzo, ove era stata, fino dal 1495, collocata la Giuditta di Donatello.

Stabilito il luogo per la collocazione fu, dagli Operai, in data del 1.° aprile 1504, allogato a Simone del Pollaiuolo, detto il Cronaca, il trasporto della statua dal cortile dell'Opera alla Piazza della Signoria, assegnandoli il tempo di giorni ventiquattro decorrenti da quel giorno stesso. Accettò il Cronaca in presenza di Michelangiolo l'affidatogli incarico, ma non lo compì nel tempo indicato nè solo; imperocchè troviamo in data del dì 30 dello stesso mese registrato un partito dei Magnifici ed eccelsi Signori Priori col quale facevasi comandamento agli

Spettabili Operai di Santa Maria del Fiore: che ad ogni chiesta di Simone del Pollaiolo, di Antonio di Sangallo, di Bartolommeo Legnaiolo e di Bernardo detto la Cecca, architetti (deputati dai prefati e magnifici Signori a condurre il gigante dall'Opera alla piazza della Signoria) dessero loro *ogni comodità e qualunque cosa opportuna* richiedessero per la traslocazione in discorso da farsi entro il mese di maggio. Al comando teneva dietro la esortazione di fare eseguire il trasporto entro il mese indicato sotto pena, mancando, di incorrere nella *indignatione* degli eccelsi Signori Priori. Ma in questa non incorsero nè gli Operai, nè i Maestri, imperocchè, secondo porta un ricordo manoscritto di Luca Landucci speziale, « A dì 14 di maggio si trasse dall'Opera il « gigante di marmo. Uscì fuori alle 24 hore e ruppono « il muro sopra la porta tanto che ne potesse uscire, e « in questa notte fu gittato certi sassi al gigante per « far male; bisognò far guardia la notte e andava molto « adagio, e così ritto legato, che ispenzolava che non « toccava coi piedi, con fortissimi legni e con grande « ingegno, e penò quattro dì a giungere in Piazza a « hore 12. Haveva più di 40 uomini per farlo andare; « haveva sotto 4 legni unti e'quali si mutavano di mano « in mano, e penossi fino a' dì 8 giugno 1504 a posarlo « in sulla ringhiera, dov'era la Giudit, la quale si ebbe « a levare e porre in palagio in terra ».

Rispetto al modo tenuto per operare il trasporto abbiamo dal Vasari, che « Giuliano da Sangallo ed Antonio « suo fratello fecero un castello di legname fortissimo, « e quella figura con i canapi sospesero a quello, accioc« chè scotendosi non si troncasse, anzi venisse crollan« dosi sempre; e con le travi per terra piane con ar-

« gani la tirorono e la missero in opera. Fece un cap-
« pio al canapo, che teneva sospesa la figura, facilissimo
« a scorrere, e stringeva quanto il peso l'aggravava;
« che è cosa bellissima ed ingegnosa, che l'ho nel nostro
« libro (*di disegni*) disegnato di man sua che è mira-
« bile, sicuro e forte per legar pesi ».

Questo meccanismo è presso a poco descritto nel modo stesso da Pietro Parenti; senonchè egli differisce nell'attribuirlo a Simone del Pollaiolo, detto il Cronaca, anzichè al Sangallo. Aggiunge che il peso della statua era 18 migliaia, e conferma la notizia data dal Landucci, dicendo: che circa 8 giovanastri, fra coloro i quali assaltata la guardia avevano scagliati dei sassi contro la statua, erano stati catturati e sostenuti nelle prigioni delle Stinche.

Come fu collocato il gigante al suo posto, (a dì 11 di giugno 1504) la Signoria ordinò agli Operai di Santa Maria del Fiore che facessero fare una base di marmo a loro spese seguendo il disegno datone dal Cronaca e dal Sangallo.

Ebbe agio Michelangiolo di ritoccare l'opera sua e dare a quella la necessaria finitura, lavorandoci attorno fino al dì 8 di settembre, nel qual giorno, secondo un ricordo che è nelle storie fiorentine del Cambi, la statua rimase del tutto finita; lochè è da credersi perchè a dì 5 dello stesso mese il Buonarroti riceveva la somma di lire 720 in saldo dei 400 fiorini d'oro pattuiti con la convenzione del febbraio 1502.

Nel tempo in cui Michelangiolo stava ritoccando il David, accadde il grazioso aneddoto narrato dal Vasari con queste parole:

« Nacque in questo mentre, che, vistolo Ser Pietro

« Soderini, il quale, piaciutogli assai, ed in quel mentre
« che lo ritoccava in certi luoghi, disse a Michelangiolo:
« che gli pareva che il naso di quella figura fussi grosso.
« Michelangiolo accortosi che era sotto al gigante il
« Gonfalonieri, e che la vista non gli lasciava scorgere
« il vero, per satisfarlo salì in sul ponte, che era ac-
« canto alle spalle; e preso Michelangiolo con prestezza
« uno scarpello nella man manca con un poco di pol-
« vere di marmo che era sopra le tavole del ponte, e
« cominciato a gettare leggeri con gli scarpegli, lasciava
« cadere a poco a poco la polvere, nè toccò il naso da
« quel che era. Poi guardato a basso al Gonfalonieri,
« che stava a vedere, disse: guardatelo ora. A me mi
« piace più (disse il Gonfalonieri): gli avete dato la vita.
« Così scese Michelangiolo, che se ne rise da sè, avendo
« compassione a coloro che, per parere d'intendersi, non
« sanno quel che si dicano..... ».

Questa figura patì danno nella rottura in tre pezzi del braccio destro cagionata dalla percossa di una pietra che, nel tumulto del 1527, fu gettata dall'alto dai difensori del palazzo contro coloro che lo assediavano.

I pezzi rimasero in terra per tre giorni e furono finalmente raccolti da Giorgio Vasari e da Cecchino de'Rossi, allora giovanetti, i quali li posero in salvo in casa del padre di quest'ultimo ove rimasero lungamente. Cosimo I gli fece rimettere ed assicurare con perni di rame.

La qualità non perfetta del marmo dal quale Michelangiolo aveva cavata la sua statua non era sfuggita all'occhio esercitato del Sangallo; ed il timore da lui

manifestato, che il David, per *esser cotto* il *marmo*, dovesse venir *mancho presto* non ponendolo al coperto, se potè parere esagerato nel 1504, apparve giustissimo tre secoli e mezzo dopo. Il tempo che tutto lima e corrode aveva peggiorate le condizioni di quel marmo tanto da rendere pericolante l'opera insigne; per la qual cosa più di una volta si levarono voci autorevoli dichiarando in pericolo imminente la statua e chiedendo che venisse remossa e posta in luogo riparato dalle intemperie.

La idea della traslocazione era semplice e logica nè trovò mai una seria opposizione; sennonchè apparve sempre una difficoltà quasi insormontabile il trovare un luogo adatto per ospitarla.

Lungo sarebbe il riandare sulle proposte e sulle premure fatte dalle varie commissioni nominate nel periodo di trent'anni, che tanti ne corsero dal giorno in cui Lorenzo Bartolini, instando presso il governo affinchè il David si ponesse in salvo, proponeva che si riponesse nella Loggia dei Priori addossandolo al muro. Basterà quì il notare, che l'ordine lungamente desiderato di remuovere quel capolavoro di sulla gradinata del Palazzo non fu dato dall'autorità governativa se non nell'anno 1873, approvandosi a preferenza di ogni altra la proposta: che si erigesse, per riceverlo, una edicola nel locale dell'Accademia delle arti del disegno.

Così nella notte del 31 di luglio 1873 fu tolta la statua dal casotto di legno che la copriva, e se ne incominciò il trasporto, compiuto felicemente il dì 4 di agosto, nel qual giorno veniva posta sulla base inalzatagli nel luogo ove dovea sorgere la sua nuova dimora, la cui costruzione fu affidata al cav. Emilio De-Fabris.

L'armatura ingegnosissima, di solidità a tutta prova, alla quale fu raccomandata la statua per trasportarla dall' uno all' altro luogo, quanto il carro furono immaginati dagli ingegneri cav. Porra e cav. Poggi a quali dà titolo alla nostra riconoscenza, ed al plauso di tutti, l' avere impresa con tanta sicurezza, e condotta felicemente a termine, una operazione oltremodo rischiosa, delicata e difficile.

Ricorderò a cui piacesse di percorrere gli ameni dintorni della città, che nella Villa Buonarroti a Settignano, villaggio celebre per aver dato i natali ad artisti valentissimi, vedesi ancora sul muro presso il focolare il Satiro disegnato col carbone, da Michelangiolo.

MICHELANGIOLO BUONARROTI

AL LETTO DI MORTE

DI VITTORIA COLONNA

Era una notte insolita: le stelle
Dipingevano il ciel per ogni seno,
E così vivo lume uscìa da quelle,
Che parea giorno tacito e sereno.
Quella notte apparì tra le più belle
Consolatrici del patir terreno;
E la gente dicea: certo un' eletta
Anima in paradiso ora s' aspetta.

E sui romulei colli, in un'altera
Magion patrizia,[1] ma in angusta stanza,
Una donna giacea, che al termin era
Della vita, e già poca ora le avanza.
Per la santa virtù della preghiera,
Che più nel cor ravviva la speranza,
Ella si stava in un soave oblio
D' ogni cosa mortale assorta in Dio.

Del doloroso letto in sulla sponda
È una gentil pietosamente intenta,
Mentre sul volto della moribonda
La pace appar dell' anima contenta:
E vinto dall' ambascia più profonda,
Che desiderio di morir diventa,
Pallido, muto di quel letto al piede
Austero veglio lagrimar si vede.

---

[1] Palazzo Cesarini in Roma, chiamato Argentina.

Chi mai sarà costei che s' avvicina
Al dubbio varco della vita amara?
È Vittoria Colonna, è la divina,
Gloriosa marchesa di Pescara:
E i due che veglian l'alta peregrina,
Cui d' accogliere il cielo or si prepara,
Spargendo invan per lei sospiri e voti,
Son Giulia Cesarini [1] e il Buonarroti.

Ma già la moribonda in seno accolto
Il sacro Pane avea, quando a fatica
Girò lo sguardo intorno, e scôrse il volto
Di lui ch' amava d' una fede antica.
Tutto al labbro lo spirito raccolto
A confortare quell' anima amica,
La debil mano a lui porgendo, in questi
Detti prorompe affettuosi e mesti.

---

[1] Giulia Colonna, moglie a Giuliano Cesarini, fu l'unica della famiglia che si trovasse in Roma alla morte dell' illustre Donna nel 1547.

«Michelangiolo, io moro, e prego Iddio
Che alfin mi ricongiunga al mio bel Sole,[1]
A lui che primo ed ultimo amor mio
Di sì lontan mi chiama e a sè mi vuole.
Però in quest'ora di tremendo addio
Sento come il partir da te mi duole,
Da te che fosti la virtù più pura
Che seppe alleviar la mia sventura.

«Se andrò nel cielo chiederò al Signore
Ti mantenga la grazia onde tu sai
Suscitar dalla mano e più dal core
Opre per che nell'arte unico vai;
E chiederò che l'angiol del dolore,[2]
Che regge Cristo crocifisso, ed hai
Sì ben ritratto, ti sia un giorno il pio
Confortatore per salire a Dio».

---

1 Così ella chiama nelle sue *Rime* l'estinto sposo.

2 Si allude a quel Cristo deposto di croce e sollevato sotto le braccia da due angioli, quasi volessero alleviarne il peso alla Vergine che lo tiene in grembo; opera di disegno che Michelangiolo fece per Vittoria Colonna, e intorno alla quale così essa gli scriveva: « Mi rallegro molto che l'angiolo da man destra sia assai « più bello, perchè il Michel ponerà voi, Michelangiolo, alla destra « del padre nel dì novissimo ». — Vuolsi qui notare che altre opere di pittura fece per la Colonna il Buonarroti, le quali però sono di presente perdute.

Qui sentendosi omai giunta al solenne
Punto, Vittoria levò il guardo al cielo:
Preghiere mormorò, ma non ne venne
Distinto il suon dal petto egro ed anelo.
Michelangiol d'un braccio la sostenne,
E dalla man che si facea di gelo
Sente che muore. S'incontrò la bella
Anima col suo Sole in una stella.

Solo rimaso il Buonarroti, affiso
Stette lung'ora sulla muta salma,
E rivelava il corrugato viso
I dolori ineffabili dell'alma:
Poi levata la fronte d'improvviso,
« Donna, esclamò con angosciosa calma,
Di te si scriva[1] e della tua bontade
Che m'aprì il ciel per le più belle strade ».

---

[1] Vedansi le *Rime* di Michelangiolo in morte di Vittoria Colonna.

«Unico fonte de' sospir miei tanti,[1]
Al mondo e agli occhi miei ora se' tolto:
Chi ti conobbe ahimè! rimase in pianti,
Natura in duol, che ne mostrò il bel volto.
Ma ben raccolse il ciel tuoi pensier santi,
Se il tuo frale la terra ebbe raccolto;
Oh sorte rea de' miei dolci desiri,
Oh fallaci speranze, oh miei sospiri!

«Però la morte non si mostri altera,
Com'è suo stil, d'averti a noi rapita;
Di tue virtù la gloriosa schiera
Dirà che sempre sulla terra hai vita.
Ed or fama più grande e più sincera
Ti vien dall' opre della mente ardita;
Il solo scolorar del tuo bel velo
Dar poteva allo spirto albergo in cielo».

---

[1] Questa e la seguente ottava sono rilevate dal sonetto del Buonarroti, che così comincia: *Quand' el Ministro de' sospir me' tanti*, ec.

Mentr' ei così distempra le sue pene,
Non sopra gli occhi spenti e 'l bianco aspetto
Osa un bacio depor, chè lo trattiene
La riverenza del sì casto affetto;
Ma sopra quella man che le serene
Immagin raccogliea dell' intelletto,
Che vergò canti di dolor sublime,
Colle convulse labbra un bacio imprime.

E. Frullani.

EPIGRAFI

POSTE AL MONUMENTO SUL PIAZZALE MICHELANGIOLO[1]

(dinanzi)

A

MICHELANGIOLO BUONARROTI

COMPIENDO IL QUARTO SECOLO

DALLA SUA NASCITA

IL MUNICIPIO DI FIRENZE

DEDICAVA

(a tergo)

QUI

DOVE A DIFESA DELLA LIBERTÀ

STETTE MICHELANGIOLO

GLI ERESSE CON OPERE DELLA SUA MANO

MONUMENTO DEGNO

LA PATRIA

---

[1] Si compone del David e delle quattro statue allegoriche de' sepolcri Medicei, fuse in bronzo.

(dai lati)

PERCHÈ

ANIMO GRANDE CON GRANDE INGEGNO

PAR COSA DIVINA

AL CITTADINO E ALL'ARTEFICE

INCHINATEVI

ITALIANI E STRANIERI

—

CONTEMPLANDO QUESTI SIMULACRI

SE TI CONDUCA IL PENSIERO

DAL PALAGIO DEI SIGNORI AI SEPOLCRI MEDICEI

VI LEGGERAI O CITTADINO SCOLPITA

L'ULTIMA PAGINA DELLA STORIA

DI FIRENZE REPUBBLICA

C. GUASTI.

SOMMARIO

CHE RIASSUME IL CONCETTO DEL LIBRO

Michelangiolo Poeta.